

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

LE DROIT D'AUTEUR
SUR LES
ŒUVRES DE PEINTURE
ET DE SCULPTURE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Mardi 31 Mai 1910, à 3 heures

PAR

ANDRÉ BALLET

Président : M. LYON-CAEN, professeur

Suffragants : { MM. RENAULT, professeur
AMBROISE COLIN, professeur

PARIS (5°)

V. GIARD & E. BRIÈRE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, RUE SOUFFLOT ET 12, RUE TOULLIER

1910

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

**La Faculté n'entend donner aucune approbation ni
improbation aux opinions émises dans les thèses :
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.**

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

LE DROIT D'AUTEUR

SUR LES

ŒUVRES DE PEINTURE

ET DE SCULPTURE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Mardi 31 Mai 1910, à 3 heures

PAR

ANDRÉ BALLET

Président : M. LYON-CAEN, professeur

*Suffragants : { MM. RENAULT, professeur
AMBROISE COLIN, professeur*



PARIS (5°)

V. GIARD & E. BRIÈRE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, RUE SOUFFLOT ET 12, RUE TOULLIER

1910

Digitized by the Internet Archive
in 2026

INTRODUCTION

L'étude du droit d'auteur, et surtout du droit des peintres et sculpteurs est relativement récente, aussi la philosophie du droit y trouve-t-elle encore le sujet de recherches nombreuses, tandis qu'elle se désintéresse de matières plus complètement étudiées.

Mais je laisse à d'autres plus autorisés ou plus portés vers elle cette étude purement philosophique et théorique, et je me contenterai d'essayer une classification méthodique et une sorte d'exposé synoptique de la question, car l'application de ce droit encore mal connu s'embarrasse dans les contradictions de la doctrine et de la jurisprudence, dans l'insuffisance des lois et la multiplicité des cas qui se présentent dans la pratique.

*

Il n'est pas rare d'entendre les indifférents ou les amateurs de paradoxes s'étonner de la place importante que l'art occupe dans la vie, dans la société, dans le budget de l'Etat ; ils le considèrent comme un article de luxe qui ne devrait

être livré qu'à la curiosité de riches désœuvrés. Sans aller jusqu'à paraphraser la belle expression de Tolstoï, qui l'appelle « un organe indispensable », il suffit de considérer l'art et sa relation étroite avec la richesse et la civilisation d'une époque (1) pour comprendre toute son importance sociale et l'intérêt de son étude au point de vue juridique.

On peut donc trouver étrange que cette matière n'ait pas été sérieusement étudiée depuis longtemps, et nous verrons plus loin les différentes étapes parcourues depuis l'antiquité jusqu'à notre époque, où la question présente une assez grande complexité, en raison de l'infinie variété des problèmes qui se posent ; quant à la propriété des auteurs sur leurs œuvres en général, on n'est même pas arrivé à trouver un terme unique pour la désigner, et l'on emploie l'expression « propriété littéraire **et** artistique », comme si la littérature n'était pas un art, et les poètes des artistes.

Le vocabulaire dans son ensemble n'est d'ailleurs pas très bien assis, soit à cause de la divergence des opinions théoriques, — par exemple sur le sens exact des expressions « propriété artistique » ou « droit d'auteur » ; soit à cause de l'opposition entre la jurisprudence et la doctrine, et de la complexité même du sujet, — par exemple pour la cession sans réserve d'une œuvre d'art : tout récemment encore,

(1) Voltaire écrivait : « Je tâche de prouver que le luxe, la magnificence, les arts, tout ce qui fait la splendeur d'un Etat en fait la richesse, et que ceux qui crient contre ce qu'on appelle **le luxe**, ne sont guère que **des pauvres** de mauvaise humeur. » Lettre au prince royal de Prusse, janvier 1737.

une pareille cession était considérée comme plus ou moins complète, et ses effets étaient tout différents, selon qu'il s'agissait d'un manuscrit ou d'un tableau, d'une vente ou d'une donation, et selon qu'ils étaient déterminés par la doctrine ou par la jurisprudence.

Il est donc difficile d'arriver à quelque clarté sans subdiviser ces questions, et l'on remarquera qu'en cette matière plus peut-être qu'en toute autre, les subdivisions se multiplient à l'infini.

On pourra d'abord étudier la propriété de l'objet matériel, manuscrit ou tableau, et les droits directs que son auteur a sur lui.

Ce sera ensuite le droit de reproduction ou plus exactement les profits pécuniaires, et les droits **à propos** de l'œuvre, dont l'auteur bénéficiera sans aliéner celle-ci.

Puis les droits de celui qui se sera rendu propriétaire de l'œuvre, et les devoirs de celui qui la reproduit.

Enfin on a dégagé tout récemment la notion très précise d'un droit moral, absolument distinct de toute question pécuniaire, et qui n'intéresse que la personnalité intellectuelle, et, si l'on veut, la gloire de l'auteur.

Même en étudiant ces divisions isolément, il est extrêmement difficile, et peut-être impossible, d'établir pour chacune d'elles une théorie assez précise et en même temps assez souple, qui s'applique à tout ce qui est susceptible de « propriété littéraire et artistique » ; certaines phrases auxquelles leurs auteurs ont entendu donner une portée absolument générale ne peuvent être comprises par-

faitement que pour une des catégories de cette propriété.

Enfin les jugements et arrêts eux-mêmes manquent parfois de clarté (1), ou sont rapportés par les recueils comme s'appliquant à une matière toute différente de celle qu'ils visaient (2).

On voit que la difficulté de ces questions ne vient pas seulement de l'insuffisance des définitions et des contradictions signalées plus haut, mais aussi de la variété des objets auxquels elles se rapportent.

Il peut donc être utile de classer tout d'abord les arts, en laissant de côté les arts mécaniques et la danse qui, bien que toujours compris dans une énumération complète, n'ont aucun intérêt quant à la propriété artistique.

Restent, selon Littré, « la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'éloquence et la poésie avant tout ».

Il est évident que de ce groupe on peut isoler la peinture, la sculpture et l'architecture, à cause des caractères communs par quoi elles se ressemblent et se séparent tout naturellement des autres.

Ce sont les arts plastiques, c'est-à-dire les arts de la

(1) D. P. 70, 2, 401. A propos d'une maison signée de l'architecte, chose exceptionnelle à l'époque de ce jugement, la jurisprudence a refusé de tenir aucun compte de cette signature, qui avait cependant fait l'objet d'une convention spéciale.

(2) D. 1904, 2, 198. Ce jugement, relatif à une gravure en médaille, est rapporté dans le Dalloz et depuis par des auteurs comme se rapportant à la gravure plate, ce qui le rend absolument incompréhensible.

forme ; leur caractère particulier et essentiel est d'être soumis aux dimensions de l'espace.

La sculpture, qui s'exprime par des volumes, est un art régi par les trois dimensions ; la peinture, qui s'exprime par des valeurs, n'en connaît que deux et est obligée de donner l'illusion de la troisième, la profondeur, par une combinaison arbitraire des deux autres (1).

L'architecture, art tout aussi noble que les deux autres, montre un caractère de nécessité qui la distingue nettement.

Nous verrons plus loin que le droit ancien faisait involontairement cette distinction entre les arts plastiques et les autres, puisque la profession d'écrivain était libre, tandis que les autres artistes, appelés alors artisans, formaient des communautés dont une réglementation sévère protégeait les privilèges.

Après ce premier classement, on peut encore subdiviser : la peinture, ou plus exactement les arts du dessin, comprennent la gravure en médaille et pierres fines, qui touche à la sculpture, la gravure sur bois, à l'eau-forte, au burin, sur pierre lithographique, et l'innombrable variété des inventions modernes qui dérivent de la science plus que de l'art.

Enfin il faudrait citer la peinture en décor sur porcelaine, les étoffes et papiers imprimés, la céramique et toutes les branches de l'industrie où l'on peut faire œuvre d'artiste.

(1) Camille Maclair, *de Watteau à Whistler*, Paris, Fasquelle, 1905, p. 53.

Les lois sur la contrefaçon suffisent le plus souvent à faire respecter toutes ces applications de l'art, et l'on y trouve forcément un caractère industriel ou commercial qui les empêche de figurer parmi les arts proprement dits.

Ne parlons que pour mémoire de la photographie qui, pour la commodité des recherches, et par analogie, est souvent placée dans les recueils de jurisprudence à la suite de la propriété artistique, mais qui n'a rien de vraiment commun avec l'art, puisqu'elle n'est pas la réalisation d'un idéal et ne nécessite d'autre qualité personnelle que le goût, qu'on peut tout aussi bien appliquer à choisir une tenture ou à arranger des fleurs sans s'imaginer qu'on fait de l'Art.

On voit donc que, même en subdivisant la propriété artistique, même en isolant les arts plastiques, il peut devenir encore nécessaire de les étudier chacun à part.

Aussi je me propose, tout en montrant chaque fois que j'en aurai l'occasion leurs points communs et leurs principales différences, d'étudier plus spécialement les arts du dessin, peinture et sculpture.

Cette introduction a pour but de justifier le titre de cette étude qui sera ainsi divisée :

PREMIÈRE PARTIE

Principes généraux.

Chapitre I. — Historique et législation.

Chapitre II. — Le droit moral.

DEUXIÈME PARTIE

Cas d'application des principes généraux.

Chapitre I. — La « genèse » de l'œuvre d'art, sa création, et le problème de la saisie des œuvres d'art.

Chapitre II. — Cession de l'œuvre.

Chapitre III. — Le droit de reproduction.

Chapitre IV. — Contrefaçon.

APPENDICE

I. — Le domaine public.

II. — La plus-value des œuvres d'art.

LE DROIT D'AUTEUR

SUR LES

ŒUVRES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

PREMIÈRE PARTIE

Principes généraux.

CHAPITRE PREMIER

HISTORIQUE ET LÉGISLATION

Il semble bien que les droits des artistes n'aient guère occupé les Romains et les Grecs, bien que l'art eût chez eux une grande place.

En Grèce, dit-on, le dessin était interdit aux esclaves et réservé à l'aristocratie, et nous savons qu'à Rome le vol d'un manuscrit était puni avec une sévérité particulière ; mais la reproduction des chefs-d'œuvre était d'usage fréquent, et les poètes seuls pouvaient se venger des plagiaires en les maltraitant et déshonorant par leurs épigrammes. Outre ces satires, on ne trouve aucun texte ancien sur la propriété artistique.

Plus tard, la doctrine sabinienne, consacrée au Bas-Empire par Justinien, s'irritait contre la logique impitoyable des Proculiens, qui voyaient dans la peinture l'accessoire de la planche, et attribuaient la propriété de l'ensemble au propriétaire du panneau, à charge d'une indemnité pour le peintre.

Mais tout ceci ne concerne pas directement la propriété artistique.

Durant la période suivante se prépara, en partie dans les communautés religieuses, l'organisation de ces communautés laïques, les corporations, qui devaient devenir si riches et puissantes à la fin du Moyen Age.

Leur caractère particulier était une relation étroite de l'art et du métier : aucune n'était uniquement occupée d'art, mais aucune n'y était étrangère : « Des peintres, au sens actuel du mot, il n'en existe nulle part. Le ^{xiii}^e siècle ignore ces professions libérales dans les métiers manuels. Le peintre, au temps des statuts d'Etienne Boileau, c'est-à-dire entre 1240 et 1250, est tantôt affilié aux imagiers, c'est-à-dire aux sculpteurs, tantôt aux selliers, c'est-à-dire aux décorateurs de meubles, selles, armoires, buffets, tabernacles. Le peintre imagier n'emploie la peinture que pour barioler la statue taillée par lui — le coloriage est un accessoire — mais il peut très bien composer une œuvre de plate peinture, le cas échéant. Quant au peintre-sellier, c'est le véritable ancêtre des grands maîtres de l'art de peinture. C'est la technique spéciale, l'application de plâtre sur le bois des meubles, la dorure de ce plâtre et la peinture d'une image, ou d'une

« histoire », à même cette dorure, qui donnera, vers la fin du xiii^e siècle, l'idée du tableau portatif, du panneau de bois jusque-là à peu près inconnu (1). »

Toutes les corporations jouissaient d'une considération à peu près égale, sauf peut-être les tailleurs de crucifix et les sculpteurs de saints.

Il fallait, pour s'établir, être Français, avoir fait un long et sérieux apprentissage, puis présenter son « chef-d'œuvre » de réception, et être « approuvé par les maîtres et bonnes gens du métier, comme capable d'exercer le dit métier ».

On pourrait reprocher à ce système une discipline dont s'accommodaient mal les grands artistes, mais ceux-ci se consacraient volontiers au service de quelque puissant protecteur, où ils étaient plus libres. On rapporte bien certaines circonstances où de grands artistes avaient à faire l'office de simples ouvriers ; François Clouet, par exemple, chargé, pour préparer des funérailles, de travaux nullement artistiques. Mais il est très vraisemblable qu'il devait simplement surveiller ceux qu'il y employait, et non faire lui-même de grossiers ouvrages. Car, à partir du xv^e siècle, malgré des protections très inégales, les vrais artistes étaient tenus en haute estime par les grands amateurs d'art ; dès le xiv^e siècle, Philippe de Valois leur accordait des lettres de noblesse bourgeoise ou de demi-noblesse ; rappelons aussi que, plus tard,

(1) Henri Boucnot, **Les Primitifs français**, librairie de l'art ancien et moderne, p. 48.

Rubens et peut-être Van Eyck furent envoyés comme ambassadeurs.

Pendant des siècles, les statuts ou coutumes se transmirent sans écrit de père en fils, puis ils furent rédigés, au milieu du xiii^e siècle, dans le *Livre des Métiers*, par Etienne Boileau, prévôt de Paris, « bien renommé de prud'homie ».

Depuis cette époque, les documents abondent : de la fin du xiv^e au commencement du xvii^e siècle, de nombreuses ordonnances royales confirmèrent les pouvoirs des corporations, souvent tyranniques, mais qui avaient l'avantage d'exiger une grande habileté professionnelle et, supprimant toute concurrence, d'empêcher toute contrefaçon.

Cependant des lettres de maîtrise étaient parfois données ou vendues par les rois en des occasions particulières ; sous Louis XIII, l'arbitraire royal se montra plus fréquemment et sous une autre forme, pour émanciper les artistes : ceux-ci, désireux de constituer une aristocratie, évitaient les exigences des corporations grâce à des brevets royaux (1) ; mais il y eut tant d'abus que les chefs de la communauté les attaquèrent au Parlement (7 février 1646).

Alors Le Brun, avec les brevetaires les plus importants, obtint la création d'une communauté nouvelle, celle des hommes de l'art, séparée de celle des hommes de métier : ce

(1) Au xiv^e siècle, les artistes étrangers appelés par nos rois se réclamaient d'eux pour s'éviter tout ennui : ils étaient autorisés à s'appeler peintres du roi ; c'est sans doute l'origine lointaine de ces brevets.

fut l'Académie royale, où l'on était admis sans formalités.

Pendant la Fronde, la Maîtrise, dirigée par Mignard, obtint la permission de créer l'Académie de Saint-Luc, pour l'opposer à l'Académie royale. Ce fut alors une rivalité entre les deux assemblées. Le 28 décembre 1654, l'Académie royale obtint le privilège exclusif d'enseigner publiquement, tandis que la communauté était délivrée de lourdes charges.

Les anciennes règles existaient toujours, mais n'avaient sans doute aucune vigueur, car sans cesse il fallait les renouveler. En outre la censure, la police et la vente des privilèges causaient aux artistes autant de tort que les contrefacteurs ; il y avait seulement en plus guerre acharnée entre les deux Académies.

Turgot essaya vainement, en 1776, de supprimer les jurandes et communautés, mais le 15 mars 1777 la déclaration de Versailles affranchit l'art véritable de toutes ses entraves. Le § 2 spécifie : « Ne seront réputés exercer libéralement les arts de peinture et sculpture que ceux qui s'adonneront, **sans aucun mélange de commerce**, à quelqu'un des genres qui exigent, pour y réussir, une connaissance approfondie du dessin, et une étude réfléchie de la nature... »

L'art. 8 de la déclaration, remarquablement précis, protège les artistes de l'Académie royale contre la **reproduction** et la contrefaçon.

En effet, depuis l'imprimerie et la gravure, la facilité de la reproduction avait fait le plus grand tort aux artistes. L'apparition de moyens mécaniques permettant de multiplier une œuvre en de nombreux exemplaires, fit voir ce qu'il y avait

de choquant à laisser d'autres que l'auteur en profiter.

Il y avait déjà dès l'antiquité le moulage, qui est bien un moyen de reproduction mécanique, mais au Moyen-Age ce procédé paraît n'avoir été employé que pour des travaux non artistiques, pour lesquels sans doute il fallait si peu d'habileté que l'exercice en était libre (1).

C'est donc seulement l'apparition de l'imprimerie et de la gravure (2) qui montra, par les atteintes mêmes qu'il eut à subir, l'existence d'un droit privatif de reproduction.

La profession d'écrivain avait toujours été libre ; celle de graveur, quand elle apparut plus tard, lui fut assimilée et profita de la même liberté.

Mansard voulut lui imposer, vers 1651, des droits fiscaux auxquels elle résista, et l'arrêt du Conseil, rendu le 26 mai 1660 à Saint-Jean-de-Luz reconnaît, la liberté des graveurs en taille-douce, au burin et à l'eau forte.

Cette liberté était la cause de leur faiblesse. Ils demandèrent la protection royale et l'obtinrent sous forme de privilèges qui les garantissaient contre la concurrence illicite.

Les premiers privilèges pour des ouvrages littéraires avaient été accordés par la République de Venise à la fin du xv^e siècle. En France, les premiers le furent par Louis XII.

(1) Quiconque veut estre fonderes et moleres à Paris, c'est à savoir de boucles, et de mordans, de fremaus, estre le peut franchement.
— *Livre des métiers*, 94.

(2) Il ne s'agit naturellement que de la gravure en estampe, non de la gravure-ciseiure, bien plus ancienne, et qui donna naissance à une communauté distincte, dont les statuts furent rédigés en 1631.

Pour les graveurs, un des plus anciens exemples et des plus caractéristiques est celui de Marc Antoine Raimondi, poursuivi devant le Sénat de Venise par Albert Dürer dont il copiait très habilement les gravures, et contrefaisait même le monogramme pour les vendre plus facilement comme originales. Dürer obtint gain de cause.

D'autres exemples moins remarquables montrent que la propriété artistique était nettement reconnue en Italie à cette époque, quoique les plus grands artistes n'eussent aucun scrupule à copier tout ou partie des œuvres de leurs devanciers et même de leurs contemporains.

En France, les privilèges des graveurs n'apparurent qu'au xvii^e siècle ; ils étaient donnés à l'auteur, et plus souvent à l'éditeur d'estampes, parfois même à des artistes étrangers ; ils étaient soumis à la formalité du dépôt et ne limitaient pas la durée de la propriété exclusive.

C'est la déclaration de 1777 qui s'occupa la première d'assimiler la gravure aux autres arts du dessin, dont, à partir de cette époque, elle ne se sépare plus.

Les décrets de la période révolutionnaire concernant les droits d'auteur sont d'abord relatifs au théâtre et aux œuvres dramatiques (1791-92).

La loi du 19 juillet 1793, votée sur le rapport de Lakanal, consacre un droit exclusif au profit des auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs pendant leur vie, et pendant dix ans après leur mort, au profit de leurs héritiers ou cessionnaires.

Cette loi avait le mérite d'ouvrir la voie et poser des principes. C'est là qu'on emploie pour la première fois l'expression « propriété » au lieu de privilège, ce qui change complètement le principe.

On peut cependant lui reprocher d'avoir été faite trop rapidement, et de négliger certains points, notamment le droit des sculpteurs.

Mais si la loi ne parle pas des sculpteurs, la jurisprudence et la doctrine se sont accordées à reconnaître qu'ils doivent, par une analogie dont on ne saurait contester l'exactitude, être rangés dans la même catégorie (1).

Le décret du 5 février 1810 étendit la durée du droit d'auteur à vingt ans pour les héritiers directs, et à la veuve pendant toute sa vie. Ce droit restait limité à dix ans pour les collatéraux et cessionnaires, mais celui des héritiers directs avait encore l'avantage de commencer seulement au décès de la veuve.

Les œuvres de gravure, soit originales, soit copies, sont protégées de la même façon que les œuvres de peinture et sculpture. Cette protection qui avait été contestée aux œuvres non originales (2) leur a été reconnue par la Cour de cassation. Elle a décidé que les dispositions des art. 39 et 40 du décret de 1810, qui était spécial à l'imprimerie et à la librairie, s'appliquent à tout ouvrage gravé, quel que soit l'ob-

(1) D. P. 58, 2, 174 ; voir la loi de 1902, p. 36.

(2) D. P. 81, 2, 61.

jet que la gravure est destinée à reproduire, et notamment aux estampes et gravures qui reproduisent un tableau ou tout autre ouvrage de peinture (1).

En 1825, une commission chargée de préparer un projet de loi dans l'intérêt des lettres et des arts admit le principe de la perpétuité du droit d'auteur.

En 1836, ce principe fut écarté à regret.

De 1839 à 1841, nouveaux travaux au cours desquels Larmatine demanda la prorogation du droit à 50 ans, comme acheminement vers sa perpétuité, ce qui fit rejeter le projet.

A cette époque il y eut d'importants travaux parlementaires sur la cession sans réserve d'une œuvre d'art. Cette question n'avait pas été touchée par la loi de 1793 ni par les décrets qui l'avaient complétée, et on voulait la traiter en une grande loi qui fût une revision de toute cette matière.

*
* *

Deux théories, en effet, se trouvent en présence, s'accordant seulement sur la cession d'une œuvre littéraire ou musicale.

Chaque fois que la distinction est facile entre l'œuvre intellectuelle et sa représentation matérielle, — c'est-à-dire dans le cas d'un manuscrit littéraire ou musical, — l'accord

(1) D. P. 82, 1, 465.

est presque unanime : la cession sans réserve n'emporte pas cession du droit d'auteur, et réciproquement la cession du droit d'auteur n'entraîne pas cession du manuscrit.

Mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art plastique, qui n'existe pas, comme œuvre intellectuelle, sans sa réalisation matérielle, une théorie, soutenue par la jurisprudence depuis 1842 (1), confond volontairement le droit intellectuel avec le droit sur l'objet matériel, s'ils ne sont pas expressément dissociés, et la cession sans réserve d'une œuvre d'art transfère à l'acquéreur le droit de reproduction. Le droit intellectuel, considéré comme attribut de l'objet matériel, devient un droit secondaire transmis selon la règle *accessorium sequitur principale*.

On comprend sans peine le désavantage de la condition ainsi faite aux peintres et sculpteurs ; le droit de reproduction, qui pourrait être cédé sans qu'il y ait cession de l'objet matériel, et qui en est alors facilement détachable, se trouve entraîné par la vente de cet objet, sans que la volonté de l'artiste y participe, sans même qu'il y songe.

N'est-il pas bizarre que, dans certains cas, les « droits d'auteur », pour employer l'expression courante, soient ainsi en possession de quelqu'un à qui l'auteur n'a jamais eu l'intention de les donner ?

N'y a-t-il pas là un vice du consentement, et puisque cette

(1) Un arrêt rendu par la Cour de cassation le 23 juillet 1841 (D. R. 281, note), conforme à l'opinion invariable des auteurs, fut contredit, après nouveau pourvoi, par l'arrêt solennel du 27 mai 1842.

erreur est commune, ne serait-ce pas l'occasion de dire que « l'erreur commune fait le droit ? »

En matière de gravure, la question est particulièrement délicate. La planche gravée étant l'instrument même de la gravure, faut-il décider que l'acquéreur de cette planche devient, par cela même, titulaire du droit de reproduction ? La Cour de Paris a autrefois jugé la négative, conformément à la tendance générale (1), mais ici encore il y a eu revirement et il est aujourd'hui constant en jurisprudence que la vente de la planche gravée comprend le droit de reproduire la gravure, soit qu'il s'agisse de gravure au burin, soit qu'il s'agisse de gravure lithographique (2).

Remarquons qu'en cette matière la théorie de la jurisprudence peut être soutenue, et qu'elle l'a été par certains auteurs, car la cession d'une planche indique plus que la cession d'un tableau qu'on veut en céder le droit de reproduction.

En matière de sculpture, même hésitation dans la jurisprudence et même solution définitive ; le sculpteur qui a vendu son œuvre sans réserve, perd son droit de reproduction (3).

La question a occupé depuis longtemps la Chambre qui, avant 1841, avait voté la disposition suivante :

(1) 2 fév. 1842, D. R. 272, 2°.

(2) D. P. 64, 2, 213 ; D. R. S. 101.

(3) Jugements cités par Huard et Mack, nos 4175, 77, 76. Voir aussi D. R. S. 100.

« Les auteurs d'ouvrages d'art conserveront, à moins de stipulation contraire, le droit exclusif de les reproduire ou d'en autoriser la reproduction, même en cas de vente de l'original. »

On avait ajouté : 1° que l'acquéreur ne pouvait être contraint de mettre à la disposition de l'auteur l'ouvrage qu'il avait acheté ; 2° que les propriétaires de collections pouvaient publier en corps d'ouvrage, et sans qu'aucune feuille pût être mise en vente isolément, la gravure des morceaux de sculpture et de peinture qui les composent.

Ces dispositions furent réunies en un seul article, qui fut mis aux voix et rejeté.

Puis vint le projet de loi du 18 janvier 1841, soutenu par le gouvernement et la commission, qui contenait des dispositions contraires et inspira l'arrêt solennel du 27 mai 1842 (1).

Cet arrêt fut suivi d'une quantité d'autres, et malgré les protestations énergiques de tous les Congrès et de la doctrine restée fidèle à son opinion antérieure, la jurisprudence n'a pas varié.

Les nombreuses sentences judiciaires qui estiment que le droit de reproduction est cédé avec l'objet matériel comprennent d'une façon trop étroite la loi de 1793.

Il faut se rappeler qu'avant 1793, il n'y avait aucune lé-

(1) D. P. 42, 1, 297.

gislation sur la question. La loi peut donc présenter des lacunes, et le rôle de la jurisprudence est plutôt de les combler que de les considérer comme un silence volontaire, surtout dans le cas présent où la loi innovait en faveur des artistes et non pour restreindre leur droit.

Une des principales causes de la divergence si nette entre la doctrine et la jurisprudence est que la doctrine considère communément les droits de l'auteur sur son œuvre et sur les reproductions comme un droit absolument naturel, **consacré** par les lois (1), et qui reçoit dans diverses circonstances, et notamment quant à sa durée, des limitations nécessaires, tandis que la jurisprudence, employant encore parfois les expressions de l'ancien régime, considère ces mêmes droits comme des privilèges **conférés** par la loi du 19 juillet 1793 ou les suivantes (2).

Il en résulte inévitablement que la doctrine est portée à favoriser l'auteur en toutes circonstances, et la jurisprudence à n'avoir aucun égard pour ce « privilégié ».

Cependant si la jurisprudence refuse, en statuant, de compléter les lois, il est préférable, quand leur silence est manifestement involontaire, de juger les cas non prévus en s'inspirant de leur esprit et de leurs tendances.

C'est d'ailleurs ce qu'ont fait les tribunaux égyptiens dans

(1) Cette consécration même semble superflue : si quelque chose doit étonner, disait Lakanal, c'est qu'il ait fallu reconnaître cette propriété, assurer son exercice par une loi positive.

(2) Jugement du 23 janvier 1841, D. R. 284, note.

des cas analogues, selon leur règlement d'organisation judiciaire. La décision du tribunal mixte du Caire, 16 mai 1896 (1), présente la question avec une remarquable clarté :

« La propriété de l'artiste sur son œuvre, comprenant un double élément, présente un double bénéfice à exploiter, savoir : le prix de la vente originale et le prix des reproductions.

« Dans le silence des conventions, il y a lieu d'admettre que lorsqu'un amateur achète un tableau, il achète une œuvre qu'il prend plaisir à voir et à montrer, qu'il achète un **objet matériel**, mais que le droit de reproduction, **qui est distinct de l'objet matériel**, qui dérive non de la propriété, mais de la création de l'inventeur, reste la propriété de l'auteur.

« On ne peut admettre qu'un peintre, parce qu'il aura vendu une de ses œuvres, la voie jeter dans le domaine public, dénaturée par la photographie ; il a donc le droit de s'opposer à toute reproduction ; il y a lieu de retenir que si l'acheteur d'un tableau n'a pas le droit de le reproduire, il peut toutefois empêcher l'auteur de faire lui-même des reproductions à sa guise ; évidemment, à moins de conventions contraires, il a acheté un objet afin de le posséder à titre exclusif ; entre le vendeur et lui est intervenu un **contrat précis**, et le peintre le violerait en ôtant au tableau son originalité et sa valeur, en le banalisant, en répandant sa composition. »

(1) D. 1904, 2, 199.

La décision du Caire diffère donc profondément de la jurisprudence française, puisqu'elle ne reconnaît aucun droit de reproduction à l'acheteur de l'objet d'art (1).

Elle diffère autant de la théorie communément soutenue par les auteurs, puisqu'elle refuse à l'artiste la faculté d'exercer ce droit à sa guise.

Ceci est en effet la seule solution rationnelle. Et si nous recourons au criterium infaillible de la conscience : Quel amateur, ayant acheté un tableau, croirait honnête d'en tirer profit et d'en céder le droit de reproduction ? Et quel peintre croirait honnête de vulgariser une œuvre vendue ?

Le droit de reproduction ne passe donc pas à l'acquéreur, il reste au pouvoir de l'artiste, mais il s'y trouve comme paralysé et ne peut être librement exercé.

Ce n'est que depuis quelques jours que la législation française s'occupe de la question, et parmi les législations étrangères, pour la plupart nettement favorables à l'artiste, la loi anglaise du 29 juillet 1862 est la seule qui résolve la

(1) Remarquons que la loi de 1793, qui reconnaît aux auteurs, peintres, etc., le droit exclusif de vendre ou faire vendre en tout **ou en partie**, reconnaît implicitement qu'il y a des droits distincts et pouvant être exercés indépendamment l'un de l'autre. Le droit de propriété sur l'objet peut donc être transmis sans formalités, tandis que le droit de reproduction étant un droit incorporel, on ne peut lui appliquer la maxime « possession vaut titre », et il doit faire l'objet d'une convention expresse, à moins que la volonté de s'en dessaisir soit absolument certaine chez l'auteur.

question en ménageant les droits de l'acheteur en même temps que ceux de l'artiste (1).

Il faut signaler que la jurisprudence française, si nettement défavorable aux artistes, a fait cependant une distinction entre les droits du cessionnaire, selon qu'il y a eu vente ou donation. Il arrive que les artistes donnent de leurs œuvres à leurs amis : ce ne sont souvent que des croquis, pochades ou caricatures qui, loin d'être destinés à la publicité, sont souvent assimilables, par leur caractère personnel et privé, à des lettres intimes. Il serait scandaleux de reconnaître à leurs propriétaires un droit quelconque de reproduction.

Aussi la jurisprudence a-t-elle admis dans toute sa rigueur le principe *accessorium sequitur principale* lorsqu'il y a vente, car la vente doit s'interpréter dans un sens extensif, et le doute est contre le vendeur ; tandis que la donation doit s'interpréter dans un sens restrictif, et le doute est alors en faveur de celui qui fait la libéralité (2).

Cette argumentation très juridique ne peut cependant être érigée en théorie et il est certainement exagéré d'en faire le fondement d'une règle générale.

(1) Fine arts copyright act ; Lyon-Caen et Delalain, *Lois étrangères*, introduction, p. 40, et t. I, p. 340.

(2) D. 1904, 2, 9.

Cependant Demolombe, *Traité des donations*, t. III, n° 72, est d'avis que le don manuel emporte aliénation du droit de reproduction.

Un simple exemple montrera tout ce qu'il y a d'empirique dans cette règle : que devrait-on décider dans le cas d'un échange ? Et s'il y a plusieurs ventes, donations et successions intermédiaires, comment s'y retrouver ?

Quant à l'Etat acquéreur d'œuvres d'art, il a reconnu depuis longtemps la nécessité de conclure avec l'artiste un contrat formel et spécial pour pouvoir disposer du droit de reproduction ; il fait imprimer dans tous les contrats de commandes ou d'acquisitions la clause suivante, empruntée à un règlement du ministère des Beaux-Arts, du 3 novembre 1878 (art. 6) : « Les commandes ou acquisitions entraînent pour l'Etat le droit exclusif de faire ou laisser reproduire, par tous moyens qui lui conviendraient, les ouvrages commandés ou acquis par lui (1). »

La question a été reprise en 1883, puis abandonnée, mais, ces dernières années, M. Couyba a proposé aux Chambres une loi qui a été votée tout récemment, et d'après laquelle l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction (2).

*
* *

Après cette digression sur l'importante question de la

(1) *Le Droit d'auteur*, 1909, p. 111.

(2) Voir le *Journal Officiel*, du 11 avril 1910. Voir aussi, dans le *Droit d'auteur*, 1909, p. 111, la proposition de M. Couyba.

cession sans réserve, qui se pose depuis 1842, achevons l'historique de la législation.

Les propositions touchant la perpétuité et la cession sans réserve ayant été écartées, on ne trouve rien, pour les arts plastiques, avant la loi du 8 avril 1854, qui unifie le droit des veuves et héritiers des écrivains, musiciens, peintres, etc., et fixe à 30 ans la jouissance des enfants après le droit réservé à la veuve.

En 1861 on étudia encore la question de perpétuité.

La loi du 14 juillet 1866 fixe la durée du droit à 50 ans, sans restrictions, qu'il soit au profit des enfants, des cessionnaires ou du conjoint, qui peut tout aussi bien être le mari, et non plus seulement la veuve.

En 1883, un projet sur la cession sans réserve ne put aboutir.

La loi du 11 mars 1902 étendit aux œuvres d'architecture et de sculpture le bénéfice de la loi de 1793 qui leur avait été appliquée par analogie, et les met ainsi à l'abri de tout revirement de jurisprudence.

De plus, cette loi supprime la distinction antérieure de l'art pur et de celui qui s'applique à l'industrie.

Enfin la loi récente, votée sur la proposition de M. Couyba, a déjà été signalée.

Les œuvres d'art appliqué sont protégées par la loi du 18 mars 1806, celles du 11 mars 1902 et du 14 juillet 1909, qui abroge celle de 1806.

CHAPITRE II

LE DROIT MORAL

Il faut maintenant parler d'un droit spécial, le droit moral, qui ne pouvait être étudié avec la législation, puisque celle-ci ne s'en occupe pas, et dont le principe, qui est de tous les temps, ne s'est nettement dégagé que depuis peu.

Il est assez difficile d'en donner une définition à la fois courte et précise ; c'est en effet un droit plutôt négatif que positif, et ses caractères sont par conséquent nombreux et peu faciles à résumer.

C'est le droit pour l'artiste, afin que sa responsabilité reste entière, de défendre l'intégralité de son œuvre, dans le fond et dans la forme (1).

L'art, considéré comme autre chose qu'un divertissement, crée en effet une sympathie profonde, certains disent même une « communion » entre l'artiste et une partie du public.

(1) Congrès de Monaco, 1897, rapport de M. Lermina, p. 84.

Ce sentiment élevé et parfaitement distinct de toute pensée pécuniaire transforme l'artiste en un éducateur, un consolateur et un ami.

L'artiste-éducateur qui communique ainsi avec le public par son œuvre, qui s'adresse à lui au moyen de ce langage spécial, et qui, pourrait-on dire, obtient en échange sa confiance, a le droit négatif et le devoir de s'opposer à tout ce qui dénaturerait sa pensée, et il a même, avec certaines réserves, le droit positif et le devoir de reprendre cette œuvre, de la modifier, de la supprimer s'il ne la juge plus digne de lui, ou si sa conscience ne lui permet plus d'en porter la responsabilité (1).

Quand il s'agit de sa gloire, bien que son souci ne soit pas tout aussi élevé, et se rattache indirectement à une question de vanité ou même d'argent, l'artiste est intéressé à jouir des mêmes droits ; il doit pouvoir s'opposer à toute modification de ses œuvres par qui que ce soit, car il ne doit pas être exposé à un jugement d'opinion publique autre que celui qu'il a voulu encourir (2). Il doit également pouvoir empêcher que personne autre que lui signe ses œuvres, ou même qu'on omette de lui en attribuer la paternité.

« La vérité est que l'auteur peut s'opposer à toute atteinte
« qui viendrait frapper son œuvre, **parce qu'à travers elle,**
« **c'est lui-même qui est frappé.** Chaque fois que l'œuvre

(1) Masse, *Thèse*, p. 31.

(2) Bordeaux, 24 août 1863, S. 64, 2, 194 ; P. 64, 925.

« est diminuée dans l'opinion des hommes, sa personnalité
« se trouve amoindrie.

« Il n'y a donc pas à proprement parler de droit moral de
« l'auteur **sur son œuvre** ; il y a seulement, à **propos de**
« **l'œuvre**, application de cette vérité fondamentale, supé-
« rieure à toute législation positive, que la liberté de chacun
« doit être protégée contre les outrages dont elle peut être
« l'objet, vérité qui a trouvé son expression dans l'article 1382
« du Code Civil. Si l'on parle de « droit moral », c'est que
« cette expression fournit un moyen commode de désigner
« une application particulière du principe que nous venons
« de rappeler. Au point de vue absolu, il n'y a pas plus de
« « droit moral » de l'auteur sur son œuvre, que de « droit
« moral » de l'individu sur son honneur.

« Le droit moral n'est qu'un droit négatif, le droit de
« demander réparation de tout délit ou quasi délit qui vient
« léser dans ses intérêts intellectuels la personnalité de
« l'auteur (1) ».

*
* *

On voit donc toute la différence entre le droit moral et le droit pécuniaire. Ils sont si absolument indépendants l'un de l'autre que les atteintes subies par l'un peuvent laisser l'autre intact : une très bonne reproduction d'un tableau ne cause aucun dommage moral au peintre, mais peut lui causer un

(1) Masse, *Thèse*, p. 32-33.

tort pécuniaire ; on aura recours dans ce cas à la protection des lois sur la contrefaçon. Tandis qu'une fausse signature mise sur un de ses tableaux vendus lui causerait un préjudice moral et nullement pécuniaire, et on invoquera alors les principes généraux du droit (1).

Ceci montre bien que le droit moral n'est pas cédé avec l'objet matériel ou son droit de reproduction.

*
* *

C'est en effet un droit attaché à la personne, il est incessible et insaisissable.

Il semble cependant qu'on puisse y renoncer : il y a des exemples d'artistes qui ont consenti à vendre une œuvre à un élève qui la signait puis l'exposait sous son nom. Mais il n'y a pas là une cession, ni même une renonciation ; il y a plutôt absence de droit moral, puisqu'il y a défaut de cette dignité artistique dont il est justement la garantie (2).

De plus ces droits moraux, quoique étant des droits attachés à la personne, ne sont pas exclusivement réservés à la personne de l'auteur pendant sa vie, ils peuvent être exercés par ses héritiers et descendants ou par un exécuteur testamentaire pourvu d'un mandat spécial.

(1) Comparer l'arrêt de Besançon, 21 mai 1902, D. 1904, 2, 9 et la note de M. Pouillet.

(2) Voir p. 88, un cas où l'auteur ne garde aucun droit moral.

« Ils subsistent au profit de l'auteur ou de l'artiste, a dit
« M. Lyon-Caen (1), en raison même de leur caractère per-
« sonnel, alors même qu'il a cédé entièrement sa propriété
« littéraire ou artistique ; ils ne s'éteignent pas lors de l'expi-
« ration des délais fixés par les lois pour la durée de la
« propriété littéraire ou artistique. Ainsi, même cinquante ans
« après la mort de l'auteur, ses héritiers pourraient agir
« contre les personnes qui substitueraient à son nom celui
« d'une autre personne (2) ».

*
* *

Le droit moral présente différents aspects selon le moment auquel on le considère :

Sur l'œuvre en sa possession, l'artiste a les droits les plus absolus : il peut la modifier ou la supprimer.

Mais sur son œuvre vendue, l'artiste n'a plus qu'un droit négatif, car il est impossible de lui reconnaître encore la faculté de la modifier ou de la supprimer : les droits de l'artiste sont évidemment limités par les droits de l'acquéreur (3).

(1) *Rev. crit.*, 1886, p. 357.

(2) Cette durée indéterminée ne doit pas surprendre en présence d'un droit négatif. Remarquons en passant que ce droit d'affirmer et de faire respecter la paternité d'un artiste sur son œuvre n'est pas sans analogie avec les questions de filiation, à propos desquelles précisément le Code parle d'imprescriptibilité.

(3) Voir cependant, Darras, p. 57, n° 41 et note 1.

Enfin, lorsque l'artiste est mort, l'œuvre est fixée dans sa forme invariable, et l'on doit dire que nul ne peut la modifier, car la personnalité de l'auteur se continue en quelque sorte dans l'œuvre qu'il a signée.

Dans cette période posthume, ce droit, sous la surveillance des mandataires ou des héritiers de l'artiste, perdra de son importance, et l'on peut admettre qu'il devient moins utile de le sanctionner : une reproduction inexacte d'un tableau célèbre ne fait pas grand tort à son auteur. Et si celui-ci est mort depuis longtemps, il est probable que personne ne songera à poursuivre.

Il serait cependant à désirer, dans certains cas, que le ministère public, en l'absence d'héritiers ou de mandataires spéciaux, eût mission de préserver les chefs-d'œuvre, et surtout les chefs-d'œuvre littéraires, contre les fantaisies parfois exagérées des éditeurs (1).

*
* *

Le droit moral a été reconnu de tous temps.

Il n'a jamais été sanctionné par une loi expresse, mais seulement par la conscience publique qui réprouvait le plagiat et le regardait comme un *furtum laudis* (2). Il était, en effet, protégé par l'action *injuriarum*, selon le principe qui

() Voir p. 102 et suiv.

(2) Masse, p. 35, voir les références.

défend de nuire à autrui. Dans les temps modernes, les privilèges, en protégeant le droit pécuniaire, protégeaient indirectement le droit moral.

Enfin, ce n'est qu'à la fin du xix^e siècle que la jurisprudence a ouvertement parlé d'un droit indépendant auquel on a donné ce nom de « droit moral », et qui est un des attributs essentiels du droit d'auteur.

*

Il est si important dans l'étude du droit d'auteur que nous aurons fréquemment à nous en occuper par la suite.

Ce qui précède est simplement destiné à le présenter aussi simplement et clairement que possible, et dégagé de toutes complications.

Dans tout ce qui va suivre, on trouvera à chaque instant l'application des principes déjà énoncés.

DEUXIÈME PARTIE

Cas d'application des principes généraux.

C'est en étudiant les différents cas d'application des règles générales que nous constaterons quelle variété de points de vue existe pour les envisager.

Ici les subdivisions sont en nombre presque illimité, avec autant de solutions et de raisonnements différents.

Comme il serait difficile de faire un classement selon l'analogie de ces solutions, il est peut-être préférable d'y renoncer dès l'abord, et de suivre l'œuvre d'art par toutes les étapes de sa création, de sa mise au jour, de sa vente ou publication, en relevant les particularités à mesure qu'elles se rencontreront.

AVERTISSEMENT

Les citations de jurisprudence, ordinairement si importantes, n'auront ici qu'une place secondaire.

Dans certains cas, en effet, les sentences sont fondées sur l'idée que la cession sans réserve emporte cession du droit de reproduction ; elles ne donneraient donc aucune autorité aux solutions qui seront proposées.

Dans d'autres cas, la jurisprudence, très restreinte en matière de peinture et sculpture, présente des solutions en matière littéraire qui ne peuvent servir que par simple analogie à éclairer les questions ici traitées, et auxquelles il sera très brièvement référé.

CHAPITRE PREMIER

LA « GENÈSE » DE L'ŒUVRE D'ART, SA CRÉATION ET LE PROBLÈME DE LA SAISIE DES ŒUVRES D'ART

La mise au jour d'une œuvre quelconque suppose toujours une somme considérable de travail ; et l'œuvre ne résulte pas seulement du travail particulier dont elle était le but immédiat, mais de tout le travail passé de l'artiste.

On raconte que Sir Joshua Reynolds demandait un jour cent guinées pour un petit tableau très hâtivement fait : « Comment ! Cent guinées pour un portrait que vous avez fait en quelques heures ? » — « Non pas, dit Sir Joshua, il m'a fallu vingt-cinq ans pour arriver à le faire ».

Bien que, comme le montre l'exemple de Reynolds, de très belles œuvres puissent jaillir, pour ainsi dire, d'un seul coup, cela n'a lieu que si l'artiste veut rendre tel qu'il le voit un sujet qui, soit de lui-même, soit parce qu'on l'a préparé, se présente dans son ensemble tout prêt à être peint.

Mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre dont la composition est

totale ou partiellement imaginée, il faut certains travaux préparatoires (1).

L'écrivain, le musicien, peuvent penser leur œuvre, la modifier, l'améliorer dans leur esprit sans l'écrire ; l'artiste plastique corrigera surtout la sienne en la regardant.

Ce travail, en vue d'une œuvre déterminée, consiste en esquisses, croquis, ébauches, études de morceaux, maquettes, etc.

Tous ces essais ne sont que des notations, souvent incompréhensibles et sans intérêt pour tout autre que l'artiste. Ce sont des brouillons, la forme concrète nécessaire pour fixer la pensée, afin de donner comme un noyau à tout le travail ultérieur, même purement intellectuel (2).

Sur tous ces travaux préparatoires, qu'on a comparés à des conversations de l'artiste avec lui-même, il a un droit aussi absolu que sur sa pensée et la jurisprudence a reconnu que tous les travaux, quels qu'ils soient, par lesquels

(1) Napoléon a dit : l'inspiration n'est que la solution instantanée d'un problème longtemps médité.

(2) En toutes circonstances, l'imagination des peintres et sculpteurs se plaît à attribuer une forme ou une couleur aux idées abstraites (au nom des jours et des mois, aux sons, etc.). Ce n'est donc pas sans raison qu'il est ici parlé d'un noyau **matériel**, nécessaire même au travail purement intellectuel ; Victor Hugo, qui était un « visuel, » ne composait qu'en écrivant, car il voulait **voir les mots**. Sur cette forme plastique de l'imagination, voir Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Alcan, 1900, p. 153.

un artiste prélude à l'exécution de son œuvre, sont des formes provisoires et successives de sa pensée, le témoignage de ses efforts pour la matérialiser, et des phases diverses qu'elle a parcourues. A ce titre, ils constituent la plus intime et la plus personnelle des propriétés (1).

*
* *

Nous avons supposé jusqu'ici un artiste travaillant seul. En sera-t-il de même s'il y a collaboration ?

Différentes questions relatives à cette forme particulière du travail peuvent se présenter dans l'étude générale de la propriété artistique, mais si elles sont d'un intérêt fréquent en matière purement littéraire, ou en matière à la fois littéraire et musicale, ce sujet peut être traité très brièvement dans une étude sur les arts plastiques.

En musique et en littérature, en effet, les collaborateurs apportent une part égale, ou presque, de leur travail.

Il n'y en a pas un, à moins de conventions contraires, qui soit subordonné à l'autre. Et si une pareille convention n'est pas rare pour régler les droits pécuniaires de chacun et l'organisation intérieure de cette petite association, elle ne touche en rien le droit moral qui s'exerce sur l'œuvre ache-

(1) *Trib. civ. Seine*, 5 déc. 1877 ; Pat. 78, p. 92.

vée, opportunité de la publication ou de la représentation, choix des interprètes, etc. Il peut donc s'élever à chaque instant des conflits que la fierté des parties rendra d'autant plus vifs.

Pour les arts plastiques, à part une exception dont je vais dire un mot, on ne voit guère comment elle pourrait se présenter.

Autrefois, peut-être, à une époque où les littérateurs, au contraire, ne se réunissaient pas pour collaborer, on a vu plusieurs bons peintres travailler au même tableau. Mais, outre que cette collaboration avait presque l'aspect d'une association où chacun aurait son rôle déterminé, l'un travaillant les sujets animés, l'autre faisant ensuite le paysage ou les accessoires, le tableau était presque toujours commandé par un haut personnage, qui donnait son avis en cas de désaccord, et les artistes se considéraient encore un peu comme des artisans.

Notons aussi que le plus souvent c'était une collaboration de complaisance, en bonne camaraderie, et qu'il n'y avait qu'un seul signataire.

Aujourd'hui qu'une telle collaboration ne se voit plus, je ne crois pas qu'on puisse trouver des exemples qui soient autres que des louages de services : tel illustre peintre de genre « fait faire » les arbres de ses fonds ; tel autre, au contraire, « fera faire » de petits personnages pour animer ses paysages ; tel sculpteur, s'inspirant des statues chryséléphantines, fera ciseler un diadème, un glaive ou une draperie.

Là vraiment, il n'y a rien qui ressemble à une collaboration.

De même, lorsqu'un artiste s'est fait aider de ses élèves, ce qui est une habitude de toutes les époques, il est réputé avoir fait seul tout le travail.

La jurisprudence reconnaît qu'un tableau peut légitimement être attribué à un maître, alors même qu'il est notoire que pour son exécution le maître s'était fait assister par un ou plusieurs de ses élèves (1).

Signalons aussi le mouleur, dont le travail consiste à prendre du modèle d'argile ou de cire une empreinte en un seul ou plusieurs morceaux qui constituera le moule, grâce auquel on reproduira l'original en un exemplaire unique ou en plusieurs, selon que le moule doit être brisé ou qu'il est démontable.

Le mouleur, dont l'aide est indispensable, n'est évidemment qu'un manœuvre, et ne prétend pas être un collaborateur, plus que l'encadreur ou le planeur qui retouche une planche gravée.

★

Pour les architectes seuls, la collaboration est fréquente, mais, contrairement aux collaborations littéraires, les diffi-

(1) D. 92, 1, 409.

cultés ne naîtront pas quand l'œuvre sera achevée, car elle est définitivement fixée dans tous ses détails avant même que d'être commencée, et si l'idée d'une modification quelconque aux plans arrêtés venait à l'un des collaborateurs, ceux-ci, pour se mettre d'accord, devraient prendre l'avis de celui qui fait bâtir et qui a approuvé les plans. Il y a ici louage de services, et le propriétaire est le seul maître de la situation.

*
* *

Les élèves, les aides ou les amis qui ont vu les ébauches ou l'œuvre achevée n'ont pas le droit de commettre d'indiscrétions sur ce qu'ils peuvent connaître de l'œuvre, même s'ils y ont personnellement travaillé.

D'abord, il n'est pas sûr que les projets soient jamais transformés en une œuvre achevée et destinée à la publicité. L'artiste peut juger son idée mauvaise ou malsaine, et, tant qu'il ne l'a pas livrée au public, il ne doit pas en porter la responsabilité.

Et si ces projets sont transformés plus tard en une œuvre achevée, l'auteur n'a plus seulement un intérêt moral, il a aussi un intérêt pécuniaire à les voir demeurer inconnus, à garder le profit d'une idée nouvelle, et à faire connaître son œuvre brusquement, sans que la curiosité publique ait été diminuée ou dirigée dans une mauvaise voie par des indiscrétions maladroites.

*

Rien ne peut forcer l'artiste à publier son œuvre. Il est seul juge de ce qu'il doit faire. Quand l'œuvre est publiée, les idées appartiennent au public, mais jusque là le public n'a aucun droit sur elle, bien que parfois cette œuvre soit nécessaire :

« La marque d'un grand poète, dit Maurice Barrès, c'est le **besoin** qu'on ressent de son œuvre. À certaines heures, semble-t-il, la France **n'aurait pu se passer** d'un Musset, d'un Lamartine, d'un Hugo (1). »

En effet, celui qui a éprouvé la moindre émotion artistique comprendra la réelle utilité de la vulgarisation d'une œuvre d'art : il arrive à tous les jeunes gens que, pour telle ou telle de leurs aspirations, ils n'ont pas encore trouvé une interprétation artistique qui lui corresponde parfaitement, et, comme dit Lamartine,

Qui révèle à l'esprit ce que le cœur pressent.

Le jour où l'on découvre l'artiste qu'on souhaitait confusément, Bach, César Franck, Verlaine ou Carrière, c'est plus qu'une grande joie pour l'esprit : c'est la certitude acquise, la confiance et le réconfort.

L'exagération de cette idée conduirait à forcer les artistes

(1) Discours prononcé pour l'inauguration de la statue de Leconte de Lisle au Luxembourg, 10 juillet 1898.

à publier leurs œuvres. Heureusement c'est impossible ! car ce serait soumettre à des lois et à une appréciation étrangère l'art qui n'est bienfaisant qu'entre les mains des artistes.

Il est d'ailleurs certain qu'aucune œuvre vraiment belle, aucune œuvre « d'utilité publique », n'a été tenue cachée par son auteur.

Le seul exemple de publication forcée dans l'intérêt public est en Angleterre, où tout le monde peut réclamer au Comité judiciaire du Conseil privé l'autorisation de publier un livre si le propriétaire se refuse à en faire une nouvelle édition après la mort de l'auteur (1).

Notons qu'il s'agit ici d'une œuvre déjà publiée, dont la réédition ne sera demandée que si la première publication a vraiment été utile.

*

Ainsi donc, quand l'œuvre est créée, l'artiste en est propriétaire, personne ne le conteste ; il peut en disposer de diverses façons étudiées plus loin ; il en supporte la responsabilité morale, et même la responsabilité pécuniaire, s'il y a lieu. Enfin il peut la garder pour lui, dans l'intention de la modifier ou de la détruire.

*
* *

Mais ce pouvoir absolu et incontesté, qui touche au droit

(1) Acts des 5^e et 6^e années du règne de Victoria, 1^{er} juillet 1842.

moral autant qu'au droit pécuniaire, peut recevoir certaines atteintes :

Que doit-on en effet décider pour les créanciers de l'artiste, dont les droits ne sont réglés par aucune loi ?

Le Code de procédure civile, art. 581 et 582, fait une énumération limitative des droits insaisissables. Les droits artistiques n'y sont pas compris. Doivent-ils donc être déclarés saisissables ?

La question n'était évidemment pas prévue lors de la rédaction du Code, et, il n'y a pas de doute, son silence n'est nullement volontaire.

Appliquer le droit commun semble impossible, à cause de la nature très particulière du droit artistique, et en l'absence de texte, il est nécessaire de chercher un moyen de protéger les droits légitimes des créanciers et ceux des artistes.

Il faudra donc bien faire la distinction du droit moral et du droit pécuniaire, et il paraît très simple d'admettre que le second peut faire l'objet d'une saisie, pourvu que le premier reste absolument intact.

Mais l'accord ne se fait pas aussi facilement.

Les uns, subordonnant entièrement le droit pécuniaire au droit moral, disent qu'on ne peut y toucher sans porter atteinte à ce droit supérieur qui est insaisissable. La saisie du droit pécuniaire serait une entrave au droit absolu de l'artiste sur son œuvre, elle est donc impossible.

Ce système, consacré en 1749 par l'arrêt du conseil en

faveur de Crébillon (1), qui déclare insaisissables « les fruits des productions de l'esprit humain », est soutenu aujourd'hui principalement par M. Darras (2).

« Tout au plus la saisie est-elle possible après la mort de l'auteur, parce qu'alors le droit de modifier l'œuvre a disparu, les héritiers n'en pouvant avoir l'exercice (3). »

La théorie entièrement opposée considère le droit d'auteur comme une valeur purement commerciale et patrimoniale, donc saisissable.

Pour certains auteurs, l'œuvre est toujours saisissable, même le manuscrit imparfait, même l'ébauche (4).

On fera argent de tout, on ne craindra pas de profaner la plus intime, la plus personnelle et la moins discutable des propriétés absolues.

D'autres, fuyant cette exagération, veulent que l'œuvre, pour être saisissable, constitue une valeur manifestement vénale.

La question serait donc de savoir à partir de quel moment cela se fait.

Dès que l'œuvre est **suffisamment avancée** pour faire l'objet d'une publication ou d'une vente, disent les uns.

(1) Renouard, I, p. 161 ; II, p. 349.

(2) Darras, n° 44.

(3) Masse, p. 92.

(4) H. Rosmini, *Le droit d'auteur*, 1890, p. 48.

Pour la doctrine opposée, v. la bibliographie dans Masse, *thèse*, p. 96.

Dès qu'elle est **publiée ou proposée en vente** par l'auteur, soutiennent les autres (1).

Enfin un troisième système considère que l'œuvre constitue une valeur marchande dès qu'elle est achevée, et c'est une question de fait que les tribunaux résoudront (2), car il ne faut pas, dit-on, que l'auteur puisse par une simple déclaration paralyser les droits de ses créanciers.

Je crois qu'au point de vue pratique, il vaut mieux rechercher non pas si l'œuvre est achevée, mais si l'artiste semble lui-même la considérer comme telle, et comme **prête à être livrée au commerce**.

Il est trop simple de dire qu'en matière de sculpture, l'œuvre achevée est la statue et non la maquette (3), qu'en matière de gravure en médailles, c'est le poinçon ou relief exécuté par l'artiste d'après son modèle en plâtre, en glaise ou en cire (4), et en matière de peinture le tableau.

Il est aisé de distinguer la maquette de la statue, car l'une est en argile ou en cire, l'autre en plâtre, en bronze ou en marbre, mais l'achèvement de la statue ne prouve pas que l'artiste en soit satisfait.

Quant à distinguer un tableau d'une étude, c'est impos-

(1) Bibliographie. Masse, p. 93.

(2) Pouillet, n° 180 et 181 ; Pataille, 1860, 69.

(3) Lyon, 26 juin 1901 ; D. 1904, 2, 198.

(4) Seine, 16 juin 1839 ; Pat. 1900, p. 34.

sible. Cette étude pourrait d'ailleurs être un dessin très poussé, et constituant par lui-même une œuvre achevée, mais qui ne devrait cependant pas représenter une valeur vénale pour ceux qui ne reconnaissent cette valeur qu'au tableau et non aux travaux préparatoires.

Renonçons donc à trouver un critérium de la valeur vénale d'une œuvre autre que le critérium fourni par l'artiste lui-même.

A-t-on la preuve qu'il considérerait son œuvre comme prête à être livrée au commerce, il faudra lui reconnaître le caractère de saisissabilité ; sinon il y aurait une grave atteinte au droit moral.

Ce caractère commercial que doit présenter l'œuvre nous force à laisser hors de cette étude toute œuvre présentant surtout un caractère de souvenir ou d'intimité ; un portrait de famille, par exemple, si illustre qu'en soit l'auteur, n'est pas un objet de commerce et ne peut être saisi chez cet auteur.

Dans les autres cas, comment connaître exactement la pensée de l'artiste ? Pratiquement, c'est difficile ; on ne peut donner de règles générales, et il faut agir avec la plus grande prudence.

Ceux qui estiment que l'œuvre est saisissable dès qu'elle est achevée attribueront une grande importance à la signature. Pour beaucoup d'artistes, c'est comme un certificat d'achèvement définitif et de pleine approbation. Elle n'est

apposée que sur les œuvres prêtes à quitter l'atelier ou qui en sont jugées dignes ; mais il serait nécessaire, avant de la prendre comme critérium, d'établir indubitablement que l'artiste ne l'appose que dans ces circonstances.

Et encore faudrait-il ne saisir que les œuvres récentes, car les œuvres anciennes, que l'artiste a signées autrefois et qu'il estimait à ce moment prêtes à être vendues, peuvent n'avoir été conservées ensuite que comme documents, et considérées avec le temps comme parfaitement indignes d'un talent plus mûr.

Leur mise en vente porterait sérieusement atteinte à la renommée artistique de leur auteur, qui s'est perfectionné depuis ; elle ne devrait donc pas être autorisée s'il refuse de l'approuver.

*
* *

Ce qui précède se rapporte à la saisie de l'œuvre lorsqu'elle est constituée par un objet matériel, tableau ou statue, ayant une valeur commerciale indépendante des reproductions qui peuvent en être faites.

Que doit-on décider pour les œuvres qui n'ont de valeur commerciale qu'au point de vue de la reproduction, c'est-à-dire des planches de gravure, des coins et des poinçons de médailles ?

Il faudra distinguer selon que l'auteur aura ou non cédé son droit de reproduction.

Si ce droit a été cédé, avec l'œuvre ou séparément, d'une façon définitive et à forfait, les créanciers ne peuvent prétendre en tirer profit, puisque l'auteur lui-même ne le pourrait plus.

Mais pour le droit de reproduction cédé avec réserve d'une part proportionnelle des bénéfices, la solution est évidemment différente : l'artiste qui reçoit un « tant pour cent » a encore des rapports pécuniaires avec son éditeur. Le droit moral qui lui reste est un simple droit négatif ; il ne pourrait par sa seule volonté supprimer ou modifier son œuvre ; il n'a plus que le simple droit de surveillance de tout artiste sur son œuvre vendue, qui sera étudié plus loin.

Il n'y aura donc qu'une atteinte à son seul droit pécuniaire si les créanciers se substituent à lui et mettent opposition pour percevoir la part de bénéfices qui lui revient, aussi devra-t-on les y autoriser.

Supposons que le droit de reproduction n'est cédé qu'avec certaines restrictions, pour un certain temps seulement, ou pour un nombre déterminé d'exemplaires ou d'éditions (1). Lorsque l'artiste a limité la cession du droit de reproduction

(1) Ne nous arrêtons pas au cas fréquent d'un tirage limité et généralement numéroté, qui a pour but de donner à chaque exemplaire une valeur de rareté en plus de sa valeur artistique.

Les amateurs, avertis que le tirage est limité, n'ont accepté de donner un prix élevé que pour cette raison ; souvent même on leur a annoncé que la planche serait détruite après le tirage, et nul ne songe à les priver d'un avantage qu'ils ont acquis et payé.

à un certain nombre d'exemplaires ou à une durée déterminée sans intention de provoquer une plus-value de rareté, c'est qu'il a voulu ne pas abandonner définitivement son œuvre ; il a voulu pouvoir la reprendre après ce temps ou après ce tirage convenu, il a clairement montré qu'il entendait se réserver de la modifier, de la confier à un autre éditeur, ou de la supprimer complètement.

Une nouvelle édition ne pourrait donc pas être faite sans son approbation, car ce serait méconnaître son droit moral (1).

Quand l'édition est arrêtée depuis longtemps, cette solution s'impose : si elle a été une source de bénéfices, et c'est le seul cas qui intéresse les créanciers, l'auteur ne l'a évidemment pas suspendue sans raison, et puisque nous supposons que cette raison n'est pas d'ordre pécuniaire, ce ne peut être que pour des considérations morales. Or, une nouvelle édition non approuvée serait une atteinte évidente au droit moral, et le droit de reproduction est insaisissable dans ce cas.

Cette solution ne sera pas admise avec la même facilité si, au moment de la saisie, l'œuvre est encore en cours d'édition. Il se peut que pour des raisons morales l'artiste veuille supprimer ou modifier son œuvre après cette édition, mais il se peut aussi que ce ne soit qu'une mesure vexatoire contre les créanciers. Ce serait donc à ces derniers à prouver

(1) Masse, p. 103.

que l'artiste, soit dans sa correspondance, soit autrement, par exemple par un envoi à une exposition, a montré que ses scrupules sont seulement simulés, qu'il est, en réalité, satisfait de son œuvre et veut en suspendre l'édition en fraude de leurs droits.

Le droit des créanciers, il me semble, ne doit plus être douteux, quand l'édition en cours a été précédée de plusieurs autres, sans que l'œuvre ait jamais été modifiée.

L'artiste qui refuserait ensuite d'en autoriser un nouveau tirage serait presque forcément soupçonné de mauvaise foi, et ce serait alors à lui d'établir qu'il agit en toute loyauté et entend simplement faire respecter son droit moral.

Lorsque l'artiste a déjà autorisé plusieurs éditions, sans jamais modifier son œuvre, mais que la dernière autorisation n'est pas récente, il n'est plus permis de supposer qu'il est toujours satisfait de son œuvre, bien que jadis il l'ait à plusieurs reprises considérée comme terminée et invariable. Son silence prolongé depuis la dernière édition est une présomption suffisante qu'il n'est plus satisfait comme autrefois.

*

Quand l'auteur a publié l'œuvre, mais en a gardé l'exploitation, il est impossible de concilier ses droits et ceux des créanciers. Il a, en effet, conservé le pouvoir le plus absolu

sur son œuvre, le droit moral et le droit pécuniaire, et il serait impossible aux créanciers de prouver qu'ils touchent à l'un sans effleurer l'autre. Nul droit n'a jamais été cédé à personne, pourquoi en donnerait-on un aux créanciers ?

*
* *

Dans le cas où l'œuvre n'a jamais été publiée, il est malaisé, sinon impossible de savoir si elle est achevée et prête à être publiée. On rencontrera les difficultés déjà signalées (1).

Essayons cependant d'indiquer des présomptions.

Une gravure est dite originale quand elle est l'œuvre d'une conception personnelle et nouvelle du graveur, et gravure non originale quand elle est destinée à reproduire un tableau ou un dessin déjà existant. Le graveur travaille sur une planche de bois, de cuivre, d'acier ou de zinc (ou sur une pierre lithographique).

Planches originales.

Pour une gravure originale à l'eau-forte, au burin ou à la pointe sèche, la signature est ordinairement apposée sur la planche quand l'œuvre est achevée.

La gravure d'un titre dans la marge faite par un graveur

(1) Voir p. 48-49.

spécial, le graveur en lettres, indiquerait encore davantage que la planche est prête à être publiée.

Pour la gravure sur bois et la lithographie, quand elle doit apparaître en noir, et pour le poinçon d'une médaille quand elle doit apparaître en relief, — ce qui est le cas ordinaire, — la signature doit avoir son emplacement réservé dès le début du travail, et se trouve gravée en même temps que le reste ; elle existe donc dès l'origine, figure sur les épreuves d'essai, et n'indique jamais que l'œuvre est achevée.

Quand, dans les mêmes cas, la signature doit apparaître en blanc ou en creux, elle est ajoutée après que le travail artistique est achevé.

Planches non originales.

S'il s'agit d'une planche non originale, il sera plus aisé de savoir si elle est achevée. L'artiste n'ayant pas à interpréter sa propre pensée, mais à reproduire fidèlement une œuvre déjà existante, il est facile de reconnaître s'il y a réussi. Le tribunal, assisté d'experts, devra pouvoir apprécier si la reproduction est assez satisfaisante pour que l'œuvre soit considérée comme achevée, et surtout si elle n'est pas inférieure au talent habituel de l'artiste.

Aux planches non originales on pourrait assimiler les copies de tableaux (généralement copies des œuvres figurant dans les musées) dont l'original est dans le domaine public, lorsqu'elles sont faites par un copiste de profession, car,

faites par un artiste « créateur », elles ne sont dans son atelier que comme documents.

•

Après avoir parlé des gravures-clichés, c'est-à-dire des planches, il reste à dire un mot de la saisie des gravures-papier, c'est-à-dire des estampes.

Les épreuves saisies chez l'artiste ne seront souvent que des « états », c'est-à-dire des épreuves d'essai nullement prêtes pour la vente, et facilement reconnaissables.

Mais s'il y a des épreuves finies, et surtout si chacune d'elles porte une « remarque » ou une simple signature manuscrite, il faudrait les considérer comme prêtes pour la vente, et il n'y aurait plus aucun doute si ces épreuves étaient en dépôt dans une maison de vente.

*
* *

Mais tout ce qui précède ne peut servir qu'à des présomptions :

Ce qui démontre clairement que l'artiste veut vendre son œuvre, le vrai critérium, — le seul, — c'est l'exposition publique. Là seulement, il est manifeste qu'il consent à affronter l'opinion et la critique, qu'il considère son œuvre comme achevée, vendable, donc saisissable.

De même s'il y a eu des pourparlers relatifs à un achat,

ou toute autre manifestation non équivoque du désir de vendre (1).

Mais ceci toujours à la condition déjà dite et indispensable que l'exposition ou les pourparlers soient assez récents, que l'œuvre ne soit pas revenue depuis longtemps à l'atelier, et n'y soit pas redescendue peu à peu au rang d'un simple document non destiné à la publicité.

*

Il ne paraît peut-être pas bien nécessaire de dire que tous ces problèmes ne concernent que les professionnels et non les « amateurs », car on ne peut admettre que leurs créanciers tirent de leurs œuvres des profits qu'eux-mêmes n'en tireraient pas. Mais la question n'est pas aussi simple : quel est en effet l'amateur de talent qui n'expose pas ses œuvres, et quel est celui qui refuserait de les vendre ? La qualité d'amateur ne peut être définie : tantôt elle s'applique à celui qui ne sait rien, tantôt à l'artiste de talent qui fait de l'art surtout pour son plaisir.¹

(1) En ce sens, Masse, p. 93. — Cependant on peut exposer dans un ensemble, surtout dans une exposition individuelle, des esquisses, maquettes ou croquis destinés à montrer l'évolution d'une idée, mais non à être vendus, et l'on s'informerait vainement de leur prix au bureau de vente. Ces œuvres sont évidemment insaisissables, elles servent d'escorte à l'œuvre finie, et il leur manque clairement ce caractère d'achèvement et de mise en vente qui est nécessaire à la saisie.

On s'en remettra donc à l'appréciation du tribunal.

*

En résumé, il est établi que les créanciers devront pouvoir obtenir à leur profit l'exercice des droits pécuniaires de leur débiteur. Malgré les difficultés d'application, le principe est assez net : la statue, le tableau, quand on suppose que l'artiste les aurait volontiers vendus, seront saisissables, de même que le droit de reproduction des gravures plates ou en médailles.

*
* *

Nous avons admis jusqu'ici que la planche gravée n'a de valeur commerciale que par la reproduction, tandis que le tableau ou la statue ont une valeur propre.

Il reste encore à examiner ce que devient le droit de reproduire ce tableau ou cette statue, puisque, selon la loi d'avril 1910 et l'opinion invariable des auteurs, il n'est pas transmis, lors d'une aliénation, avec l'objet matériel.

Car il se peut que la reproduction devienne la part la plus importante des bénéfices. Que l'on pense aux charmantes scènes de campagne de Cecil Aldin ou aux scènes anecdotiques « style Louis XV », on comprendra que toutes les œuvres de ce genre n'ont de valeur commerciale que par les reproductions qu'on en fait.

L'aquarelle ou la gouache originale comptent pour peu, et souvent l'artiste ne parviendra pas à la vendre, tandis que les reproductions feront sa fortune, — ou celle de son éditeur, qui n'aura pas même acquis la propriété matérielle de l'original.

Refuser aux créanciers d'exercer le droit de reproduction, c'est les priver de la seule chose qui ait une valeur pécuniaire.

Cependant cette acceptation de laisser vulgariser une œuvre est essentiellement personnelle et intimement liée au droit moral et au pouvoir absolu de l'artiste.

C'est pourquoi celui qui ne travaille pas d'habitude pour être édité s'opposera simplement à toute vente du droit de reproduction ; mais il ne pourrait empêcher la reproduction n'ayant pas un caractère commercial, par exemple dans un catalogue, que s'il est manifeste qu'il a toujours refusé son autorisation dans les mêmes cas.

Si, au contraire, l'artiste travaille habituellement pour la reproduction, lorsqu'on aura reconnu aux créanciers le droit de saisir l'œuvre, — le droit moral étant supposé sauf — on devra leur reconnaître également la faculté de la faire reproduire.

L'œuvre est dans ce cas assimilable au manuscrit littéraire ou musical : ce manuscrit n'est saisissable que sous certaines conditions analogues à celles admises pour les œuvres d'art, mais la saisie de l'objet matériel entraîne celle du droit de reproduction sans lequel il n'est qu'un cahier inutile.

Le droit de reproduction est inclus dans le droit moral de l'écrivain, et si ce dernier droit ne souffre pas de la saisie, il ne souffre pas de la publication.

Puisque nous supposons un artiste travaillant pour l'édition, si la saisie est admise pour certaines de ses œuvres, elle doit comprendre la saisie du droit de reproduction qui est leur raison d'être.

*
* *

La saisie n'a été considérée jusqu'ici que comme portant atteinte au droit pécuniaire de l'artiste, et le droit des créanciers ne s'est trouvé limité que par son droit moral.

Et si la saisie a lieu après décès ?

Ce sont alors les héritiers ou un mandataire spécial qui doivent protéger le droit moral du défunt. Mais le droit moral de l'artiste ne pouvant avoir été modifié par sa mort, ni rendu plus sensible, la saisie devra être admise sans discussion chaque fois qu'elle le serait de son vivant, dans tous les cas déjà étudiés.

*

N'y a-t-il pas lieu d'étendre en outre la faculté de saisie à des cas où elle n'était pas possible du vivant de l'artiste ?

C'est aux héritiers, il est vrai, qu'est passé le droit moral, et ce droit n'est pas différent de celui de l'auteur vivant : une œuvre ne doit pas être vendue ou publiée sans être « au

point » ; les ébauches ne sont toujours que des essais et conservent leur caractère très intime et privé, qui devrait les garantir contre toute publicité.

Mais c'est ici qu'apparaît une différence frappante entre les arts plastiques et les arts littéraires :

La publication des notes d'un écrivain apparaît clairement comme une indiscretion et les héritiers se feraient souvent scrupule de les livrer à la curiosité publique ; ils hésiteraient d'autant plus à le faire que c'est rarement une source de bénéfices.

Mais dans les arts plastiques, tout devient vénal, à tel point que la valeur pécuniaire s'attache à l'objet lui-même plutôt qu'à l'idée qu'il contient. Ne voit-on pas parfois dans un énorme cadre doré un petit croquis indéchiffrable, accoté d'une étiquette portant un nom illustre ? L'ébauche informe, mais authentique, peut avoir une valeur pécuniaire appréciable, quoique ce qu'on paie, c'est surtout le cachet de vente de l'atelier.

Il faut donc admettre que, dans l'état actuel des mœurs, tout ce que laisse un artiste en mourant représente une valeur marchande, et que ses héritiers n'auront guère de scrupules à en profiter.

Comment, sous prétexte de droit moral, les héritiers en empêcheraient-ils la saisie ?

Les créanciers n'ont peut-être accordé un crédit qu'avec la pensée d'être dédommagés par une vente après décès. Les héritiers pourront-ils leur enlever cet avantage par une simple déclaration, alors qu'eux-mêmes auront toute liberté

pour se l'attribuer plus tard ? Ce serait en même temps ruiner le crédit des artistes et faire, au nom du droit moral, une étrange application de la moralité.

Une solution peu pratique serait de placer sous séquestre tout ce qui est réclamé par les créanciers et refusé par les héritiers au nom du droit moral ; ceci afin d'être assuré que leurs scrupules ne puissent ensuite tourner à leur profit. Mais quel exemple odieux chaque fois qu'après entente une œuvre sortirait de cette réserve pour être monnayée !

Restent seulement les deux théories extrêmes : prépondérance du droit des créanciers ou prépondérance du droit moral des héritiers ; il faut reconnaître qu'il y a un conflit sur lequel heureusement peut se faire une entente amiable, et que les tribunaux apprécieront selon les circonstances.

CHAPITRE II

CESSION DE L'ŒUVRE

L'œuvre achevée est destinée à être vendue ; la donation ou la saisie ne sont que des exceptions dont les particularités ont déjà été signalées, et qui, pour le reste, doivent être assimilées à la vente.

*

L'œuvre d'art peut d'abord être vendue dans sa totalité, c'est-à-dire l'objet matériel avec son droit de reproduction, soit qu'il y ait un contrat précis, soit que l'intention des parties ne soit pas douteuse, par exemple s'il s'agit d'un dessin vendu à un journal illustré.

S'il y a eu simple cession sans réserve, le droit de reproduction ne devrait plus être exercé par l'acheteur ni par l'auteur, afin que les droits légitimes de chacun se trouvent respectés (1).

(1) Voir p. 23.

*

L'œuvre peut avoir été vendue avec réserve.

Dans ce cas, il est naturel de supposer qu'il y a une convention explicite ne laissant place à aucun doute.

Quand le droit de reproduction seul a été vendu, l'artiste garde la libre disposition de l'original, sous réserve des droits déjà cédés.

*

Le contrat d'édition est commun pour les œuvres d'art, gravures, statues, ou reproductions de tableaux.

Il est analogue au contrat d'édition en matière littéraire ou musicale ; si rien n'est spécifié, l'éditeur est libre quant au nombre des éditions (1), et quant à leur forme (2), sauf les particularités qui seront traitées au chapitre spécial de la reproduction.

En matière littéraire, le nombre des exemplaires est généralement fixé d'avance, mais l'usage autorise l'éditeur à tirer, en plus, un certain nombre d'exemplaires, appelés *moins de passe*, qui sont la compensation des exemplaires

(1) D. P. 72, 2, 165.

(2) D. P. 70, 3, 31.

qu'on suppose devoir être altérés ; leur nombre est en général de 10 0/0, et l'éditeur n'est pas tenu d'en rendre compte (1).

Dans l'édition d'une œuvre d'art, les mains de passe ne sont pas d'usage constant.

En effet, les feuilles d'un livre sont imprimées rapidement et, par suite d'accidents, certaines peuvent être inutilisables. Pour être sûr de trouver cent bonnes épreuves de chaque, il est donc prudent d'en imprimer toujours dix de plus.

Mais en imprimant une gravure ou en fondant un bronze, les défauts apparaissent immédiatement : l'épreuve imparfaite est aussitôt mise au rebut, et la main de passe serait simplement un bénéfice supplémentaire pour l'éditeur, au lieu d'avoir, comme en librairie, une raison ou tout au moins l'apparence d'une raison d'utilité.

*
* *

Diverses particularités sont à signaler au sujet de l'œuvre artistique exécutée sur commande.

Certains documents du Moyen-Âge nous renseignent assez complètement sur cet article : on y voit les exigences puériles de Louis XI, chauve et un peu dégradé, qui ordonne à

(1) Pouillet, n° 346 ; D. P. 82, 2, 72 ; D. R. S. 93, 95.

Colin d'Amiens ou à Fouquet de lui donner les apparences de la jeunesse (1).

On y voit avec quel soin pointilleux certaines commandes sont faites ; avec quelle exactitude minutieuse on y détaille les dimensions, l'ordonnance générale et particulière de l'œuvre, la qualité des matériaux à employer et leur prix. Les gens d'Avignon veulent que les personnages divins soient plus richement vêtus que les autres, et le contrat passé en 1453 entre Jean de Montagnac, prêtre, et le peintre Enguerrand de Charonton spécifie clairement les rares points où la liberté est laissée de faire « selon qu'il semblera le mieux au dit maître Enguerrand », et montre jusqu'où peut aller la précision d'une commande (2).

L'artiste qui, dans l'ordre social, ne se distinguait pas de l'artisan, traitait la commande d'un tableau aussi commercialement qu'il aurait traité toute autre entreprise. La date de livraison et les dédits étaient stipulés très nettement. Enfin on spécifiait même parfois que l'œuvre achevée ne serait acceptée qu'à dire d'experts (3).

(1) H. Bouchot, *Les Primitifs français*, p. 24.

(2) Abbé Requin, *Documents inédits sur les peintres d'Avignon*, Paris, Plon et Nourrit, 1889 ; voir aussi dans cet ouvrage, n° 28 et p. 34, un curieux exemple de commande où l'on exige de l'artiste qu'il en imite un autre.

(3) Abbé Requin, même ouvrage.

*

Il est inutile d'insister sur la différence sociale entre les artistes d'autrefois et ceux d'aujourd'hui.

Il n'y a presque pas d'exemple à notre époque de commandes aussi strictes que jadis et la liberté la plus complète est généralement laissée, mais le principe est toujours le même, et si l'acheteur moderne ne fixe pas avec une pareille rigueur tous les détails de sa commande, il faut simplement le considérer comme se confiant à l'artiste.

Sur l'œuvre commandée et achevée, l'artiste garde entièrement ses droits. Non seulement il peut la modifier tout comme une autre, mais il peut même refuser de la livrer. Il peut être dans ce cas condamné à des dommages-intérêts, mais rien ne peut le forcer à se dessaisir d'une œuvre qui ne le satisfait pas; ce refus de livrer la chose commandée doit être admis parce que le consentement de l'artiste est nécessaire pour rendre la vente parfaite. La jurisprudence et les auteurs sont unanimes à le reconnaître (1).

Mais s'il s'agit d'une vente ordinaire, consentie par l'artiste, quoique l'objet n'ait pas encore été livré, que cet objet soit chez l'auteur ou chez un tiers, la vente est parfaite dès que les parties sont d'accord, et c'est un des très rares cas où il serait pratiquement possible à l'auteur d'exercer sur son

(1) Nombreuse bibliographie, Masse, *thèse*, p. 47.

œuvre vendue le droit que M. Darras lui reconnaît en toute circonstance, de la retirer de la circulation (1).

Il faut cependant admettre que l'acheteur d'une œuvre d'art doit être aussi bien protégé que tout autre, et qu'il en est aussi complètement propriétaire que s'il en avait pris possession.

D'ailleurs l'artiste tardivement mécontent de ce qu'il a fait aura bien des moyens de le garder : il est rare qu'on veuille entrer en possession d'une œuvre désavouée par son auteur et malgré sa prière ; celui-ci pourra en offrir en échange une plus considérable, et bien des artistes échangent ainsi des œuvres de leur âge mûr contre des toiles de jeunesse, vendues par nécessité, qu'ils s'empressent de brûler.

Quoique l'œuvre soit achevée et vendue, si elle n'est pas livrée, et ne doit l'être qu'à une époque déterminée, l'artiste pourra librement l'exposer, car on peut penser que telle était son intention si c'est lui qui a fixé la date de livraison, et d'ailleurs cette exposition, utile à la gloire de l'artiste, ne peut faire aucun tort à l'acheteur.

*

Moins encore que lors d'une cession sans réserve (2), l'artiste ne conserve aucun droit de reproduction sur l'œuvre

(1) Darras, p. 55, n° 41 et note 1.

(2) Voir p. 23.

qui lui a été commandée : certains jugements l'attribuent à celui qui a commandé et inspiré l'œuvre (1).

Lorsqu'il s'agit d'un portrait, commandé ou non, vendu ou non, le droit de l'artiste est limité par la volonté du modèle ; le droit de reproduire et d'exposer l'œuvre fléchit devant celui des personnes dont elle reproduit l'image (2), alors même que cette personne ne serait pas propriétaire de l'œuvre, et, plus facilement encore que pour l'œuvre simplement commandée, on attribue ce droit à celui qui a fait faire le portrait.

Toutefois, s'il s'agit d'un portrait collectif, on peut soutenir qu'un seul des modèles, ou sa famille en cas de mort, ne peut empêcher ni l'exposition ni la reproduction, lorsque l'œuvre a été faite dans cette intention ; cette opinion, qui a été soutenue au sujet de portraits photographiques (3), me semble applicable au portrait artistique.

*

Un travail artistique non signé, exécuté sur commande pour

(1) *Trib. corr. Seine*, 20 juin 1891, D. R. S. 76 n. ; D. P. 57, 2, 28.

(2) D. P. 65, 5, 318 ; D. R. S. 86. Nul ne pense évidemment à reconnaître un droit quelconque au modèle professionnel, non plus qu'à toute personne qui aurait posé par complaisance, mais dont l'œuvre ne serait pas réellement le portrait, ou dont l'artiste serait censé avoir eu le consentement tacite. D. P. 1905, 2, 69.

(3) Huard et Mack, 1125, 1127 ; D. R. S. 86.

un éditeur et en vue d'une publication illustrée, devient, dès l'origine et sans restriction, la propriété personnelle et exclusive de l'éditeur, lorsque les planches destinées à l'illustration de l'ouvrage sont le produit du travail de dessinateurs et de lithographes attachés à sa maison, travaillant à l'heure dans ses ateliers, pour son compte et à ses frais (1).

En effet, l'ouvrage exécuté dans ces conditions est un exemple très net de louage d'industrie artistique, et, dans cette hypothèse, l'auteur responsable, pour le public et pour la loi, c'est l'éditeur qui a seul présenté l'œuvre au public (2), tandis que l'auteur réel renonce, puisqu'il ne signe pas, à toute responsabilité et à toute gloire personnelle.

Souvent même il arrive que les éditeurs de grands journaux se considèrent comme si exclusivement détenteurs de tous les droits sur la planche, qu'ils revendent les clichés employés à des journaux de province et de l'étranger, illustrés ainsi presque entièrement de dessins déjà parus.

Si cette revente est parfaitement valable en droit strict, puisque l'œuvre est considérée comme un objet quelconque, sans plus aucun lien avec son auteur, il serait cependant désirable que celui-ci ne fût pas privé d'un bénéfice qui devrait lui revenir en équité : il croit s'entendre avec un éditeur pour une édition de journal, il le fait avec un spéculateur pour

(1) Notice préface du jugement du *Trib. civ. Nantes*, 27 mars 1905 ; D. 1907, 2, 297.

(2) Copper, *L'art et la loi*, n° 66, p. 136.

l'édition de plusieurs journaux. Il faut qu'il en soit informé, et fixe son prix en conséquence.

*

Un contrat fréquent pour les arts plastiques est celui désigné sommairement dans la pratique sous le nom de **traité** ; dégagé de ses nombreuses variantes, il se présente ainsi : l'artiste s'engage à livrer à un commerçant les œuvres nouvelles qu'il créera. C'est la cession d'œuvres futures, formellement reconnue valable par la Cour de Paris en matière littéraire (1), et implicitement en matière artistique (2).

Tantôt l'artiste doit pendant un certain temps céder **tout** ce qu'il produit au marchand, et ne peut se mettre directement en relation avec un amateur ; il est rémunéré, selon les conditions établies, proportionnellement à ce qu'il fournit ; un minimum est fixé le plus souvent, ainsi qu'un dédit si les conventions ne sont pas observées.

Tantôt l'artiste ne peut vendre en France qu'au commerçant, mais peut librement vendre à l'étranger.

Les tribunaux n'ont pas hésité, lorsqu'il y a un pareil traité, à se faire juges des scrupules de l'artiste, et déclarent qu'il n'est pas fondé à refuser ses ouvrages nouveaux sous prétexte qu'ils sont défectueux, si ces ouvrages, signés de

(1) D. P. 56, 2, 253.

(2) D. P. 79, 2, 11.

lui, ne sont pas inférieurs à son talent ordinaire, et ont le même mérite que ses autres productions (1).

Mais qu'on ne s'indigne pas trop fort d'une pareille solution : il n'y a pas de doute que le commerçant ne devient pas propriétaire des œuvres dès qu'elles sont faites : il faut qu'elles lui soient livrées volontairement par l'artiste, qui demeure toujours seul juge de ce qu'il doit faire. Et quand même il aurait stipulé la cession de toutes ses œuvres, rien ne peut le forcer à livrer celles qu'il juge indignes de l'être. Tout ce que le tribunal peut faire, c'est lui donner tort au regard de l'autre partie, et le mettre en demeure de livrer l'œuvre litigieuse ou de payer le dédit convenu.

Il n'y a pas de raison d'être plus sévère avec les traités de vente qu'avec la commande, pour laquelle il est reconnu que l'artiste est maître de son œuvre non livrée (2).

Pour faire une comparaison, il en serait de même de celui qui aurait promis d'accomplir un acte qu'il juge ensuite contraire à sa dignité : on ne peut l'y contraindre, et il ne peut être forcé qu'à payer le dédit stipulé ou des dommages-intérêts. Or, rien n'est plus proche du droit moral artistique que l'idée de la dignité.

La décision d'un tribunal ne peut directement porter atteinte à l'un ni à l'autre.

(1) D. P. 79, 2, 41.

(2) Comparer, p. 66.

*
* *

L'objet étant en la possession de l'acheteur, celui-ci a le droit de tout propriétaire sur sa chose ; il a notamment le droit de l'exposer soit pour la vendre, soit dans un autre but.

Mais l'artiste, bien que s'étant dessaisi de son œuvre, même le plus complètement, garde avec elle un lien intellectuel : il reste moralement responsable de l'influence qu'auront ses idées ou la façon dont il les a présentées ; qu'il fasse école ou qu'il soit moqué, il doit être seul à porter la charge ou la gloire de ses ouvrages passés. Il a le droit de maintenir intactes sa réputation et sa personnalité artistique.

Nous allons donc rechercher quelle est cette relation de l'artiste avec son œuvre vendue, et nous saurons en même temps quelles limitations subit tout naturellement le droit du propriétaire.

Le droit d'exposer l'objet d'art, qui dérive du droit de propriété, passe au cessionnaire, mais l'exposition ne peut évidemment se faire que sous le nom de l'artiste ; le créateur d'une œuvre ayant seul le droit de s'en dire l'auteur, car c'est sur l'ensemble de ses œuvres qu'est fondée sa réputation (1). Tout acquéreur d'une œuvre d'art contracte implicitement l'obligation de ne l'exposer et mettre en vente que sous la signature de son auteur, et cette obligation se trans-

(1) Masse, p. 78.

met, par la nature même de la convention et de la chose qui en est l'objet, à tous les acquéreurs successifs ; aussi l'auteur de l'œuvre d'art a-t-il le droit de s'adresser à son détenteur actuel, et peut l'obliger à lui laisser apposer sa signature à la place de celle qu'on y aurait substituée, sans être tenu d'établir que ce détenteur a participé à cette substitution (1).

La signature est en effet le symbole de la personnalité artistique (2). Elle peut se présenter sous divers aspects : au Moyen-Age, elle ressemble souvent à une déclaration faite par l'œuvre elle-même : *Hugo de Plaghiacome fecit*, Hugues de Plailly me fit, est une formule consacrée qu'on voit sur des tombeaux dûs aux plus anciens maîtres parisiens, et qui, plus tard, se retrouve chez les Van Eyck.

La signature commune est l'apposition du nom ou du pseudonyme, avec ou sans prénom.

Beaucoup d'œuvres sont signées de simples initiales, ou encore d'un monogramme, et même parfois d'un dessin d'ornement purement arbitraire (3).

Ce droit de l'artiste à s'opposer à toute altération de sa signature ne lui a jamais été contesté : la déclaration de Versailles, du 15 mars 1777, garantissait déjà les droits des ar-

(1) D. R. S. 84 ; D. P. 86, 2, 21. — Voir la loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique.

(2) Masse, p. 79.

(3) Voir la loi du 9 février 1895, art. 1^{er}, 2^o.

tistes de l'Académie royale, et une jurisprudence constante a donné à ce principe une consécration définitive (1).

Le droit étant reconnu à l'artiste d'affirmer ainsi sa paternité sur son œuvre, la conséquence naturelle est de lui reconnaître également le droit d'empêcher qu'on lui attribue faussement une œuvre qu'il n'a pas faite, et cette règle est aussi consacrée par une jurisprudence constante (2).

De plus, s'il lui arrive de désapprouver une œuvre ancienne, il faut qu'il puisse faire connaître le changement de ses pensées. Il a intérêt qu'une œuvre de jeunesse ne soit pas attribuée à son talent actuel, et il peut exiger que la date d'exécution se trouve mentionnée, soit dans le catalogue d'une vente, soit dans la notice d'un musée, soit sur les reproductions.

*

Le droit moral, c'est-à-dire la personnalité artistique de l'auteur, est donc protégé sur certains points.

Mais ce n'est pas là le plus important.

Le propriétaire d'un objet quelconque peut en user et en abuser ; le propriétaire d'une œuvre d'art a-t-il les mêmes droits ?

Etudions d'abord le cas où des modifications sont faites à

(1) Lyon-Caen, *Rev. crit.*, 86. 358 ; Pat. 86. 205 ; bibliogr., Masse, *thèse*, p. 79.

(2) Pat. 95, 279 ; 90, 29 ; Renouard II, p. 129 ; D. 27, 2, 35.

l'œuvre elle-même ; celles touchant les reproductions trouveront place dans un chapitre spécial.

Si l'auteur d'une œuvre imprimée conserve sur elle un contrôle efficace ; s'il peut en surveiller les éditions nouvelles, les arrêter quand elles sont fautives, et faire connaître au public que telle édition n'est pas l'expression de sa pensée, le peintre et le sculpteur, au contraire, n'ont plus aucun contrôle sur l'œuvre d'art vendue. Celle-ci, consistant en un objet matériel, passe entièrement d'un propriétaire à un autre, et la facilité de cette cession fait que l'artiste en perd vite la trace, et ignore souvent dans quelles collections se trouvent ses œuvres.

Nous avons vu toute l'étendue des droits positifs de l'auteur sur son œuvre vendue.

Il n'y a pas à insister sur leur évidente limitation quand l'œuvre est cédée : quels que soient ses scrupules et l'évolution de ses idées, l'artiste ne peut avoir le droit de modifier son œuvre que d'accord avec le propriétaire.

Voyons maintenant si d'autres que l'auteur peuvent avoir ce droit de modification.

Le propriétaire d'une œuvre d'art ne peut évidemment la modifier, ou, plus exactement, il ne doit pas mettre dans le commerce ou exposer publiquement l'ouvrage altéré, car ce serait attribuer à l'auteur une œuvre différente de celle qu'il a conçue.

Et, sur ce sujet, il ne faut donner aucune compétence aux tribunaux : le moindre changement ne peut être jugé que par l'auteur, quand même l'aspect général de l'œuvre ne paraîtrait nullement modifié, et personne autre que lui ne peut apprécier ce préjudice moral.

Mais qui empêchera l'acheteur de modifier ou faire modifier l'œuvre pour son plaisir personnel ?

Nous voyons au Moyen-Age des peintres reprendre des tableaux étrangers pour les mettre au goût des Français (1). Le caractère matériel de l'ouvrage rend impossible, comme on l'a vu, tout contrôle effectif et même tout droit de contrôle, car on ne pourrait exercer ce droit qu'en s'introduisant malgré eux chez des particuliers.

L'artiste ne pourra donc réellement empêcher toute modification de son œuvre que lorsqu'elle sera exposée publiquement, car, même si elle se trouve dans une galerie privée qui s'ouvre facilement aux visiteurs, par quel moyen légal pourrait-il réclamer des droits sur elle, ou même faire rétablir sa signature si elle a été remplacée par une autre, ou empêcher qu'on lui attribue l'œuvre d'autrui ?

Il faudrait, pour pouvoir agir, qu'une publicité quelconque, catalogue de collection, étude dans une revue d'art, peut-être simplement la facilité d'accès de la collection, démontrât qu'il subit un préjudice manifeste.

Et si c'est dans un but injurieux qu'on maltraite ses ou-

(1) *Archives de l'art français*, V, 182.

vrages, si on les achète pour les détruire systématiquement, si l'intention de nuire moralement est manifeste et connue de tous, il y a délit, et il devrait pouvoir s'adresser aux tribunaux pour obtenir réparation du dommage causé à sa personne artistique et à sa notoriété, qui, si souvent, devient indirectement un dommage pécuniaire.

*

Bien qu'il soit aujourd'hui reconnu que le droit moral de l'artiste lui permet d'interdire toute modification de son œuvre quand elle doit être rendue publique, on oppose volontiers le cas de l'architecte qui, après avoir gravé son nom sur une maison, n'a pu obtenir l'enlèvement de statues du plus mauvais goût ajoutées à une façade qui ne comportait pas ce genre d'ornements (1).

Sans approuver, pour le cas qu'il avait à juger, l'arrêt précité (car, étant donné des circonstances toutes particulières et un contrat spécial intervenu entre les parties, cet arrêt me semble consacrer une atteinte grave au droit moral), on peut admettre ses conclusions au point de vue théorique, et chercher à dégager un principe de cet arrêt qui ne semble pourtant avoir cherché qu'une solution purement pratique.

En ce qui concerne les modifications apportées à une

(1) Aix, 18 juin 1868, D. P. 70, 2, 101 ; D. R. S. 85, D.

œuvre d'art par un autre que l'auteur, il faut faire remarquer qu'il n'y a pas que l'architecture où le droit moral peut être atteint par des modifications nécessaires ou simplement voulues par un propriétaire au goût changeant.

Il en sera ainsi de toute œuvre d'art présentant un caractère d'utilité ou incorporée à un objet présentant ce caractère, car il n'est pas possible en ce cas de se débarrasser simplement de l'œuvre d'art qui déplaît ou qui gêne.

Si un artiste décore un mur de peintures à fresque (auxquelles il semble qu'on puisse logiquement assimiler les peintures simplement marouflées), ou encore d'un bas-relief, il ne peut s'opposer à une altération de son œuvre, par exemple au percement d'une porte ; l'art doit embellir la vie et non la tyranniser.

Il faut donc reconnaître que, lorsqu'un ouvrage d'architecture ou autre, si artistique soit-il, est destiné — ou fait partie d'un objet destiné — à l'usage, il doit en même temps y être subordonné.

Mais il n'en sera pas de même s'il est manifeste que le caractère utilitaire de l'œuvre n'en a jamais été que l'accessoire ou le prétexte : par exemple, la fontaine du monument de Delacroix dans les jardins du Luxembourg. On ne pourrait, sous prétexte que c'est une fontaine, y faire des travaux qui en modifieraient l'aspect.

Enfin, si nous supposons qu'une de ces œuvres exposées publiquement se trouve détériorée, ou qu'il devienne néces-

saire de la modifier (1), il est tout naturel d'admettre que l'auteur puisse s'opposer à toute réparation ou modification qui serait faite par une autre personne. Il est à même, mieux que quiconque, de faire le travail, et l'on devra lui reconnaître le droit d'exiger qu'il lui soit confié, moyennant une rétribution que les tribunaux seuls pourraient fixer en cas de désaccord.

*

Lorsque l'auteur est mort, son droit pécuniaire passe à ses héritiers, et son droit moral est exercé par eux ou par un mandataire spécial.

Dans quelle mesure le droit moral est-il transmis ?

Ce droit, considéré comme négatif, comme protégeant la personnalité du défunt, pourra et devra être exercé par les héritiers. Ils devront s'opposer à toute altération, à toute fausse attribution, comme le ferait l'artiste lui-même, et si des modifications sont absolument nécessaires, ils peuvent exiger qu'on fasse connaître que l'auteur y a été étranger (2).

Mais le droit moral comporte aussi pour l'artiste un pou-

(1) Un exemple classique est celui des statues d'empereurs romains divinisés auxquelles il était d'usage de changer la tête à chaque règne. Un exemple moderne serait le percement d'une porte dans une peinture à fresque, ensuite de quoi l'on voudrait faire un raccord.

(2) Paris, 30 nov. 1888, Pat. 90, 31 ; — Aff. Tedesco, la loi, 23 fév. 1884 ; D. R. 98.

voir positif sur l'œuvre, lorsqu'il n'a pas abandonné la faculté de la modifier. Les héritiers pourraient-ils s'en prévaloir ?

On l'a prétendu, en disant qu'ils continuent la personne du défunt (1).

C'est s'abuser sur cette continuation de la personne ; il n'est jamais question que de continuer sa personne civile et juridique, et non sa personne humaine et intellectuelle. Et ce serait une façon bizarre de continuer le défunt que de modifier l'œuvre qu'il laisse en mourant, et qui doit être considérée comme la forme la plus achevée de sa pensée.

Malgré quelques opinions différentes, le droit positif est donc refusé aux héritiers.

Ils ne pourront publier sous leur nom les œuvres du défunt (2).

Ils seront tenus moralement de n'y apporter que les modifications indispensables et auxquelles l'auteur serait censé tacitement consentir.

Sur les œuvres non encore mises au jour, ils ont les mêmes droits d'appréciation que l'auteur lui-même, pour décider lesquelles doivent être vendues ou paraître en public, quand il n'y a pas de dispositions testamentaires, et sous quelle forme elles le seront (3).

(1) Lebreton, *Thèse*, p. 122 ; Clément, *Thèse*, p. 121 ; J. Simon, *Moniteur*, 1866, p. 679.

(2) Seine 10 mai 1899 ; Pat. 1900, 35.

(3) Masse, p. 64 et 65, nombreuses références.

En cas de désaccord, on est bien forcé de reconnaître aux tribunaux la compétence nécessaire.

Mais qui protégera l'œuvre si les héritiers sont inactifs, ou s'ils sont eux-mêmes indéliçats ?

Reconnaissons, avec M. Masse, le droit d'intervenir à tous ceux qui justifieront d'un intérêt personnel, si minime soit-il (1), et notamment au conjoint et à toute la famille de l'auteur.

Cependant, si nul ne peut justifier d'un intérêt personnel, il serait désirable qu'une autorité compétente pût intervenir.

Cette protection est depuis longtemps réclamée par les artistes, la doctrine et les Congrès, et sa raison d'être est exprimée dans les termes les plus clairs, quoique dans un autre but, par M. Louvet (2) ; elle n'a jamais été obtenue.

Par qui pourrait être exercé ce contrôle ?

Ce pourrait être, selon les uns, par le ministère public, selon d'autres, par l'Institut ; on a aussi proposé la censure, qui n'existe plus actuellement.

Enfin il serait désirable que l'œuvre, lorsqu'elle consiste

(1) Masse, p. 67.

(2) Espérons, disait-il, que les larcins, ou plutôt les brigandages exercés trop souvent sur ces précieuses propriétés, ne se renouvelleront plus ; contribuons du moins à faire en sorte qu'ils se reproduisent rarement, et contribuons-y avec d'autant plus d'empressement que ces fraudes, indépendamment du dommage particulier qui en résulte, n'ont ordinairement lieu qu'au détriment du goût et de l'instruction nationale (Rapport du 19 février 1810).

en un objet matériel, pût être mise à l'abri des fantaisies d'un maniaque qui s'amuserait à la gâter.

Une protection analogue à celle des monuments historiques obligerait tout détenteur d'une œuvre remarquable à en avoir soin.

Et cette mesure ne pourrait être mal vue des amateurs : tout ce qui fait valoir le mérite de leurs collections leur est agréable, et chacun d'eux tiendrait à honneur de posséder une pièce déclarée d'intérêt national.

CHAPITRE III

LE DROIT DE REPRODUCTION

Au sujet des droits de surveillance que l'artiste conserve sur son œuvre vendue, nous avons envisagé presque exclusivement l'œuvre constituée par un objet matériel unique.

Mais la reproduction des œuvres d'art est une matière importante qui va faire l'objet de ce chapitre.

Commençons tout d'abord par dire, bien que ce soit peut-être inutile, que la reproduction d'une œuvre d'art n'est pas toujours telle qu'on puisse la confondre avec l'œuvre originale : faute d'autre mot, on entend aussi abusivement par « reproductions » des ouvrages qui ne sont nullement identiques à celui qu'ils « reproduisent ».

Il pourra arriver qu'un tableau soit copié dans les mêmes dimensions, et avec des couleurs parfaitement exactes, mais, le plus souvent, le tableau sera reproduit sur une toile plus petite, ou par un procédé différent et monochrome, gravure,

dessin ou photographie. Quant à la sculpture, le moulage étant excepté, la plupart des reproductions sont dues à des procédés graphiques, et ne donnent l'idée que de l'un des aspects multiples de l'original, puisque la sculpture est régie par les trois dimensions de l'espace, tandis que les arts graphiques n'en connaissent que deux, et doivent, selon la définition très nette de M. Camille Maclair, donner l'illusion de la troisième, la profondeur, par une combinaison arbitraire des deux autres.

Nous n'étudierons maintenant que la reproduction licite ; la reproduction frauduleuse, c'est-à-dire la contrefaçon, étant traitée au chapitre suivant.

Si le droit de reproduction est exercé par celui auquel il a été régulièrement cédé, on pourrait croire qu'il y a peu de choses à en dire.

Cependant une mauvaise reproduction peut être considérée comme faisant le plus grand tort à l'artiste, non pécuniairement peut-être, mais moralement toujours.

Il y a donc intérêt à savoir quand une reproduction est ou n'est pas satisfaisante, et quoique, dans bien des cas, les tribunaux et les experts seuls puissent juger de la fidélité de la reproduction, il ne semble pas inutile néanmoins de dégager quelques principes généraux.

Bien entendu, en plus des conditions spéciales aux reproductions, il faut toujours respecter les droits que l'artiste

conserve sur tout ce qu'il a produit, et qui ont fait la matière du chapitre précédent.

Notamment, si l'œuvre est le produit de deux arts distincts, l'ensemble créé par l'artiste doit être respecté par son cessionnaire. Ainsi l'éditeur de dessins accompagnés de légendes ne pourrait modifier ces légendes, les supprimer ou les intervertir (1).

De même, si l'artiste a livré une suite de dessins à l'éditeur, celui-ci ne peut en supprimer, alors du moins qu'ils forment une série et se complètent les uns les autres (2).

Toutefois, on peut, dans des cas exceptionnels, porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre, mais il faut que les modifications se justifient par leur nécessité.

L'auteur sera le plus qualifié pour les faire, et l'on devra tout d'abord les lui demander. Ce n'est que s'il refuse qu'on pourra s'adresser à un autre (3).

Ces cas exceptionnels ne peuvent être énumérés, mais les exemples possibles sont ceux d'ouvrages documentaires, qu'il est indispensable de tenir au courant.

On suppose, en effet, dans ces hypothèses, qu'il y a consentement tacite de l'artiste, et que ce consentement est accordé d'avance, par le fait qu'il a entrepris le travail.

(1) S. 1900, 2, 182.

(2) Pat. 94, 165.

(3) Masse, p. 75.

Cependant il faudrait avertir le public des modifications que l'auteur n'aurait pas faites lui-même (1).

Mais si l'œuvre était faite sur commande et non signée, nous avons déjà vu que l'éditeur en est le maître absolu (2).

*

Et non seulement on ne peut en rien modifier l'œuvre, mais encore la reproduction ne doit pas être détournée de son but, car c'est là aussi une infidélité à la pensée de l'artiste, qui peut lui causer un grand dommage, moral d'abord, et qui peut devenir pécuniaire si sa réputation est gravement atteinte.

L'exemple de Sir John Millais est frappant : il avait vendu à Sir William Ingram, avec le droit de reproduction, le portrait de son jeune neveu-faisant des bulles de savon, tableau qui fut ensuite acheté pour servir de réclame au savon Pears.

Lorsqu'il sut ce qu'on voulait faire de son œuvre, il fut accablé, et essaya vainement de l'empêcher. L'œuvre, accotée des mots « Pears' soap » fut ainsi tellement vulgarisée que nombre d'Anglais pensaient et pensent encore, malgré les lettres rectificatives de son fils, que Millais l'avait peinte pour la réclame, et que beaucoup l'accusent à la légère d'avoir rabaisé son art.

(1) Pat. 63, 343.

(2) V. p. 68, 69. V. *Le droit d'Auteur*, 1896, p. 28.

On ne devra donc pas reproduire une œuvre en la détournant de son but, soit comme réclame, soit pour orner des boîtes de bonbons, soit autrement.

Quant au fait de rajouter sur l'œuvre elle-même une réclame écrite, il ne doit en aucun cas être admis, quand même elle aurait été faite pour servir d'annonce.

Sur les reproductions du charmant tableau de Millais, intitulé « Bubbles » (bulles de savon), les fabricants du savon Pears ont écrit leur nom sur un morceau de savon posé sur le sol au premier plan ; ce savon lui-même a été rajouté par eux, mais de telle façon qu'il fait partie de l'ensemble, et que le savon-réclame paraît avoir été peint avec le reste par l'artiste.

Un autre exemple est le dessin si populaire de Daumier pour l'entrepôt d'Ivry. Cette belle œuvre, que son auteur destinait d'ailleurs à la réclame, c'est-à-dire à être accompagnée extérieurement d'inscriptions sur lesquelles elle attire l'attention, est parfois déshonorée par une inscription incorporée au dessin lui-même, et figurant sur le sac du charbonnier que la servante accueille les bras ouverts.

*
* *

Celui qui reproduit un objet d'art en faisant lui-même œuvre artistique, — c'est-à-dire le plus souvent au moyen d'une gravure sur bois ou au burin, — peut apposer sa si-

gnature afin d'affirmer la part de travail personnel qu'il a apportée, quand même l'auteur de l'original n'aurait pas sa signature sur le travail, et notamment s'il s'agit de reproduire un fragment de tableau.

Le graveur peut aussi exposer sous son nom la gravure qu'il a faite d'après l'œuvre d'un autre ; il doit simplement signaler que son œuvre n'est pas originale.

*

Mais on ne doit pas reconnaître cette faculté à celui qui reproduit par un moyen mécanique, tel que la photogravure.

Cependant, la plupart des procédés de reproduction mécanique, et notamment la photogravure, exigent des retouches, par exemple pour obtenir les blancs purs, que la photogravure laisse toujours légèrement teintés. Ces retouches sont souvent faites par des artistes ; devront-ils pouvoir apposer leur signature ?

Je ne le pense pas, car leur besogne n'est pas purement artistique, n'étant nullement créatrice, ni même interprétative, et n'exige que du goût (1).

Et ceci doit certainement leur être toujours interdit quand la signature de l'artiste ne figure pas sur la reproduction de son œuvre, afin qu'aucune erreur d'attribution ne soit possible.

(1) Comparer ce qui a été dit à propos de la photographie, p. 6.

[Il faut encore noter que, pour toute reproduction vraiment artistique, l'auteur de l'œuvre originale choisit avec soin le graveur qui l'interprétera, tandis que pour la reproduction mécanique, la personnalité de celui qui fera le travail importe peu, et il suffira à l'artiste de savoir que ce travail sera fait dans un atelier sérieux, il ne s'inquiètera pas de savoir le nom de l'ouvrier.]

*

Il ne faut pas confondre avec une signature la marque particulière que peut mettre un éditeur dans un coin de la reproduction, et qui est destinée à affirmer son droit de reproduire l'œuvre, et à faciliter la poursuite de la contrefaçon.

L'artiste ne peut raisonnablement s'opposer à cette sorte de marque de fabrique, non plus qu'un musicien ne pourrait empêcher son éditeur de mettre le nom de la maison et sa marque sur la couverture d'une partition.

Dans ces exemples, en effet, aucune erreur n'est possible, et l'œuvre ne sera jamais attribuée qu'à son auteur.

*
* *

La qualité essentielle d'une reproduction, si elle n'est pas exactement de la même matière que l'œuvre, est qu'elle ne puisse donner de celle-ci une idée fausse.

Si le tableau est monochrome, la reproduction ne devra pas le transposer en une autre teinte, à moins que ce soit en noir, car, en peinture, le noir n'est pas une couleur et ne peut donner une idée fausse de la couleur.

Comment, en effet, devinerait-on l'original d'un tableau de Carrière s'il était reproduit en camaïeu vert, ou d'un vase de Delft bleu, en rouge ?

L'artiste a donc intérêt que son œuvre soit convenablement reproduite, et son droit moral sera protégé même si aucun tort pécuniaire n'est à craindre. C'était justement pour empêcher qu'on se fit une idée fausse de son œuvre que Bartholdi intenta un procès à ceux qui reproduisaient grossièrement son Lion de Belfort sur des bibelots-souvenirs, et c'est en considération de son droit moral seul que la Cour de Besançon lui donna gain de cause, puisqu'il avait laissé violer son droit pécuniaire pendant seize ans sans protester (1).

En toute matière, le cessionnaire du droit de reproduction doit s'en tenir au procédé qui a été convenu : il ne pourrait reproduire en plâtre et ainsi vulgariser à l'excès la statue qui doit être éditée en bronze (2).

Il ne pourrait reproduire en monochromie le tableau qui lui a été remis pour être édité en couleurs, car la gravure, selon Diderot (3), tue le peintre qui n'est que coloriste,

(1) Besançon, 21 mai 1902, D. 1904, 2, 9.

(2) D. R. S. 103.

(3) Salon de 1765, *Œuvres*, t. XIII, p. 356.

comme la traduction tue l'auteur qui n'a que du style.

De même, le peintre peut interdire qu'une gravure d'après son tableau soit coloriée, s'il a traité pour une reproduction en simple gravure.

Mais si rien n'a été spécifié, faut-il décider qu'un tableau vendu pour être reproduit ne doit l'être qu'en couleurs, un tirage monochrome pouvant en modifier l'effet (1)?

S'il n'y a pas de convention précise, il faut admettre que l'artiste approuvé le mode de publication habituel de la maison à qui il a cédé son droit, et si cette maison ne fait que de la reproduction en noir ou en photographie, il sera mal fondé à se plaindre d'une impression ainsi faite, et correcte d'ailleurs.

Cependant, en l'absence de contrat explicite avec un éditeur qui fait des publications dans tous les genres, il peut y avoir doute, et si l'auteur imprudent arrive à établir que l'erreur ne lui est pas entièrement imputable, il peut être autorisé à interdire la reproduction, soit simplement, soit en dédommageant l'éditeur de ses débours.

Pour les œuvres de sculpture, les solutions seraient analogues.

Disons donc qu'en général il n'y aurait pas lieu, si rien n'est spécifié dans le contrat d'édition, d'interdire une ré-

(1) En ce sens, Masse, p. 72.

production consciencieuse en monochromie foncée, en gravure, ou en photographie, car le public, surtout pour la photographie, sait fort bien que ce qu'il voit n'est pas de la même matière que l'original, et n'en est qu'une transposition.

Au contraire, le peintre pourrait s'alarmer d'une photographie en couleurs qui, dans l'état actuel de la science, ne reproduirait qu'imparfaitement son œuvre.

Il faut encore faire remarquer que l'artiste qui s'est entendu avec un éditeur et lui a cédé le droit de reproduire son œuvre, même s'il est convenu que c'est par tel procédé et dans telle dimension définie, perd cependant le droit, s'il ne se l'est réservé, de faire reproduire cette œuvre par un autre éditeur, même par un procédé ou dans un format différent.

Cette solution est imposée par l'équité ; elle est en outre conforme à la solution formulée à la page 23, établissant que le droit de l'auteur est limité par celui du cessionnaire.

*
* *

La reproduction d'une œuvre n'est pas toujours faite par celui qui en a acquis le droit.

Bien souvent elle sera faite par un éditeur qui aura sollicité et reçu une simple **autorisation gratuite**.

Le cas le plus fréquent est celui de l'éditeur de cartes

postales ou de photographies qui demande à reproduire un tableau ou une statue. L'artiste qui l'autorise ne le fait évidemment, même si l'autorisation est peu explicite, que pour le cas qu'il peut prévoir, et non pour des reproductions en grand qui pourraient nuire à ses intérêts.

De plus, il n'y a pas cession d'un droit, il y a seulement autorisation d'agir dans un cas déterminé comme si l'on avait ce droit. De telle sorte que, si l'artiste revient sur sa décision, l'éditeur pourrait, tout au plus, le poursuivre en dommages-intérêts, s'il justifie d'un préjudice (1).

Que devient cette autorisation quand l'artiste vend son œuvre ?

Evidemment l'acheteur peut, en tout état de cause, interdire la reproduction simplement autorisée par l'artiste, sans être tenu à payer à l'éditeur aucune indemnité, car il agit dans la plénitude de son droit.

L'éditeur ne pourrait pas davantage poursuivre l'artiste en dommages-intérêts, car si ce dernier est tenu dans une certaine mesure, de ne causer, directement et par son fait personnel, aucun préjudice à l'éditeur des reproductions gratuitement autorisées, il est impossible de supposer que son autorisation bénévole puisse préjudicier au libre exercice de son droit de vente.

Comment se réglera le conflit entre l'acheteur et l'artiste ?

(1) On trouvera des exemples d'autorisations données, puis retirées à des photographes (pour des portraits) dans Dalloz, R. S. 86.

I. Si l'acquisition est simple et ne comporte pas le droit de reproduction, ou n'a pas pour but l'exercice de ce droit, l'artiste peut bien avoir oublié d'avertir son ayant cause.

Parfois l'édition des reproductions est épuisée depuis longtemps, parfois même l'autorisation n'a jamais été utilisée, et l'artiste est excusable de n'avoir pas informé l'acheteur. Celui-ci ne pourrait agir contre l'artiste que si son droit de jouissance privative était réellement atteint; or, il ne le serait point par une édition de cartes postales ayant paru lors de l'exposition du tableau, — usage qui se répand de plus en plus, — ou par toute autre autorisation donnée dans des circonstances analogues.

II. Si l'œuvre est vendue avec le droit de reproduction, ou le droit de reproduction seul, on ne comprendrait pas que l'artiste négligeât de prévenir l'acheteur de l'autorisation qu'il a autrefois donnée, car cette autorisation gratuite, quoique ne restreignant en rien le droit de l'acquéreur, porte cependant un certain préjudice à ses intérêts pécuniaires, et est analogue, à son point de vue, à une véritable cession de droit antérieure. Il pourra donc demander des dommages-intérêts sans avoir à justifier d'aucun préjudice, car ce préjudice doit se présumer, puisque son droit exclusif de reproduction se trouve atteint.

III. Quand l'aliénation de l'objet matériel a lieu à titre gratuit, le nouveau propriétaire ne peut s'opposer à la reproduction en vertu d'une simple autorisation antérieure; il lui est impossible d'exiger la reconnaissance d'un droit pri-

vatif qu'il n'a pas payé, et il ne pourrait justifier d'aucun dommage quel qu'il soit.

Enfin l'artiste, qui doit respecter, comme nous l'avons vu, les droits de celui qui a acheté un droit de reproduction (1), doit-il, lorsqu'il a accordé une autorisation gratuite, s'interdire d'en accorder d'autres ?

Tout ce qu'il pourrait s'interdire, si la première a été donnée dans des termes très explicites, ce serait d'en donner une seconde dans les mêmes termes, qui porterait évidemment préjudice au premier favorisé, et serait semblable, comme résultat, au retrait de la première autorisation, ce qui a déjà été étudié (2).

*

Il est à souhaiter que les artistes, lorsqu'ils n'ont aucun intérêt à voir reproduire leurs œuvres, et qu'ils donnent simplement une autorisation bénévole, le fassent dans des termes tels qu'on n'y puisse voir qu'une tolérance, essentiellement révocable sans aucun ennui pour eux.

*
*

Dans le cas où un journal reproduit **sans autorisation** une œuvre d'art, que devra-t-on décider ?

(1) Voir p. 92.

(2) P. 93, note.

I. Si l'œuvre d'art est présentée isolément, l'auteur peut s'y opposer, empêcher qu'on en continue la reproduction, et demander des dommages-intérêts.

II. Quand l'œuvre d'art est présentée isolément, à propos d'une exposition, dans un journal ou ouvrage de critique, l'artiste pourra-t-il s'y opposer ?

Il faut lui reconnaître ce droit, tout en faisant remarquer que l'illustration qui accompagne une critique écrite ne présente pas les dangers de celle-ci, qui est cependant licite. Le fait même d'exposer prouve que l'on consent à être vu du public et critiqué. La reproduction ne nuit guère aux intérêts de l'artiste lorsqu'elle a nettement un caractère d'actualité ou de critique. Ce dernier caractère disparaîtrait si l'œuvre était reproduite à part, de façon à être encadrée, ce qui lui donnerait comme un aspect commercial.

III. Œuvre reproduite dans une vue d'ensemble.

De ce fait que l'œuvre doit être vue du public, il résulte qu'en aucun cas l'artiste ne pourra interdire la publication d'une photographie ou d'un dessin d'ensemble, où figurerait son œuvre, sans en être le sujet exclusif, car alors ce n'est pas l'œuvre, c'est l'ensemble qui est photographié.

On peut rapprocher de ce cas celui d'une personne qui ne peut empêcher la publicité donnée à la photographie d'un groupe dans lequel elle figure (1).

(1) D. R. S. 86.

CHAPITRE IV

CONTREFAÇON

La contrefaçon est un délit qui existe lorsqu'une œuvre est reproduite par celui qui n'a pas le droit de le faire, et qu'en plus du fait matériel préjudiciable, il y a une pensée coupable, ou absence de bonne foi chez le contrefacteur (1). La mauvaise foi de celui-ci est d'ailleurs présumée, et c'est à lui de faire la preuve contraire (2).

Merlin (*Répertoire*) compare la contrefaçon au crime de vol, puisqu'on ravit à l'auteur le fruit de ses veilles et de ses travaux ; ce crime est même plus qualifié que ne le serait celui d'un homme qui, s'étant introduit chez son voisin, en aurait enlevé les meilleurs effets ; la raison de cette différence, dit-il, est que, dans ce dernier cas, on peut inculper la négligence de celui qui laisse entrer un voleur dans sa

(1) Nancy, 11 décembre 1890, D. P. 91, 2, 375 ; D. P. 66, 1, 235 ; D. P. 93, 1, 616.

(2) D. P. 91, 2, 375 ; D. P. 92, 2, 182 ; D. R. S. 57, note.

maison, et que, dans le premier cas, le vol est d'une chose confiée à la foi publique.

La contrefaçon peut porter atteinte au droit pécuniaire et au droit moral de l'auteur, ou à l'un des deux seulement.

Si l'œuvre a été vendue avec son droit de reproduction par l'artiste, ses intérêts moraux peuvent en effet être seuls lésés (1).

Le droit pécuniaire sera protégé par les lois spéciales, et le droit moral le sera en plus par l'art. 1382 du Code civil.

Cette distinction a été longue à se faire, et jusqu'en 1894, on peut voir que le principe n'en était pas toujours nettement dégagé (2).

Le délit de contrefaçon est prévu et réprimé par la loi de 1793, par les articles 425 et 426 du Code pénal, et les tribunaux ont toute liberté d'appréciation pour établir l'existence du délit. Par exemple, ils ne devraient pas reconnaître comme une contrefaçon les copies d'œuvres d'art qu'on fait pour son propre usage, mais sans intention de les vendre (3):

(1) Voir p. 102.

(2) D. R. S. 117.

(3) D. P. 71, 1, 47; Renouard, t. II, n° 44.

*

La contrefaçon peut être une reproduction soit d'une œuvre originale, soit d'une reproduction déjà faite de cette œuvre.

Elle est indéniable quand elle est faite par un procédé identique à l'œuvre contrefaite, et qu'elle en est la reproduction exacte.

Elle n'existe pas moins quand l'œuvre contrefaisante a nécessité un procédé différent (1).

Cependant la jurisprudence a autrefois hésité sur la question, sous prétexte que la différence des procédés écarte toute possibilité de rivalité et de concurrence.

Elle a notamment refusé de voir une contrefaçon dans la reproduction d'une gravure par des figures de porcelaine surmontant une pendule, en disant que les deux œuvres ne s'adressaient pas à la même classe d'acheteurs ; certains auteurs ont même cherché à justifier cette sentence (2).

Mais il n'y a pas lieu de rechercher dans quelle mesure la contrefaçon est préjudiciable : le dommage est toujours à présumer et les tribunaux doivent se borner à constater s'il y a, ou non, contrefaçon.

(1) D. P. 74, 1, 493 ; Pouillet, n° 574 et suivants.

(2) Paris, 3 décembre 1831 ; *Trib. de la Seine*, 2 février 1842, D. R. 407 à 410. Renouard t. II, n° 41.

« L'imperfection de la contrefaçon ne la fait pas disparaître. La contrefaçon consiste en effet dans le fait de reproduire, dans ses traits essentiels, l'œuvre originale ; la reproduction, quand elle est grossière, porte même doublement préjudice à l'auteur en dépréciant sa composition et en le privant du profit qu'il pouvait tirer de la vente du droit de reproduction.

« En revanche, si l'œuvre arguée de contrefaçon ne reproduit pas l'original, mais est offerte au public comme étant une reproduction de l'original et est vendue sous une appellation qui le laisse supposer, il y a simplement concurrence déloyale (1). »

« Pour apprécier si l'on se trouve en présence d'une contrefaçon, il convient de se décider d'après les **ressemblances** qui existent entre les deux œuvres, et non d'après les **différences** que les contrefacteurs ne manquent jamais de créer pour dissimuler leur intention et masquer l'usage abusif qu'ils font de la propriété d'autrui (2). »

La caricature d'une œuvre d'art, n'étant qu'une forme de la critique, n'est pas une contrefaçon.

Non-seulement la mauvaise foi ne s'y trouve pas, mais elle suppose encore un travail original de la part de son auteur ; elle est elle-même une œuvre artistique distincte, et, à

(1) Pouillet, D. 1904, 2, 9, note 11.

(2) D. 1904, 2, 138, notice ; Paris, 16 novembre 1893, D. P. 94, 2, 64.

ce titre, la caricature d'une œuvre d'art se trouve protégée comme tout ouvrage de l'esprit par les lois sur la contrefaçon (1).

Ce qu'il y a de préjudiciable, c'est la mise au jour et la vente de l'œuvre contrefaisante, mais le délit existe et peut être puni dès que cette contrefaçon existe, et l'on pourrait saisir les estampes contrefaisantes trouvées chez un éditeur lors d'une perquisition (2) ; il serait même possible, selon certains auteurs, de faire condamner l'éditeur et saisir la planche gravée avant même qu'aucune estampe ait été imprimée (3).

*

Lorsqu'une œuvre est contrefaite, l'action en contrefaçon peut évidemment être exercée par celui qui a le droit de reproduction, que ce soit l'auteur ou un éditeur, car il se trouve toujours pécuniairement lésé et doit être indemnisé pour toute atteinte à son droit exclusif (4).

*

De plus, le cessionnaire d'un objet d'art qui en a le droit

(1) D. P. 80, 3, 31, 32 ; D. R. 351 ; D. R. S. 107.

(2) Pouillet, 523, 24 ; Blanc, *Contrefaçon*, p. 169 ; D. R. S. 113.

(3) Rendu et Delorme, *Traité prat. de dr. industriel*, n° 804 ; opinion contraire, Pouillet, n° 525.

(4) D. P. 80, 2, 71.

de reproduction et qui ne l'exerce pas, et même celui qui s'est interdit de l'exercer, peuvent poursuivre en contrefaçon (1).

*

Celui qui, en achetant une œuvre d'art, a laissé à l'artiste la plénitude de son droit de reproduction, a eu confiance en lui pour empêcher toute atteinte à son droit moral ou pécuniaire.

Il n'a donc aucun titre pour agir si l'artiste refuse de poursuivre une contrefaçon bien exécutée.

Mais il faudrait lui reconnaître le droit d'agir si la contrefaçon est imparfaite, et peut ainsi troubler non l'exclusion de son droit de jouissance, puisqu'il y a renoncé, mais le droit de jouissance lui-même.

*

Quand le droit de reproduction est cédé, si le cessionnaire de ce droit ne poursuit pas la contrefaçon, il reste à l'artiste une action en dommages-intérêts, indépendante du droit de propriété, pour faire respecter son droit moral.

La jurisprudence elle-même, si défavorable à l'artiste qui a cédé son œuvre sans réserve, lui a reconnu toutefois dans ce cas un droit qu'elle n'a pas refusé de sanctionner (2).

(1) D. P. 52, 2, 159.

(2) Cass. 12 juin 1868, D. R. S. 102 ; D. P. 60, 316 ; D. R. S. 417.

*
* *

On peut poursuivre, comme contrefacteurs, l'auteur et l'éditeur de l'œuvre contrefaisante (1).

On peut encore poursuivre le débitant, et même celui qui l'expose en vente (2).

Mais il est évident que les ouvriers employés dans un atelier ne sont pas des contrefacteurs, car ils louent leur travail pour faire un ouvrage qu'ils n'ont pas à apprécier, et dont ils ignorent généralement qu'il est illicite (3).

*
* *

Est-on contrefacteur de son propre ouvrage ?

Une reproduction complètement identique d'un ouvrage littéraire ou musical par son auteur lui-même ne peut se supposer, tandis qu'en peinture et en sculpture, elle est assez fréquente. Chardin faisait ainsi des « répliques » de ses œuvres les plus admirables.

La raison de cette différence se voit immédiatement : l'auteur qui écrirait de nouveau son poème ne ferait pas œuvre

(1) Code pénal, art. 426.

(2) D. P. 52, 2, 159.

(3) D. P. 91, 2, 375 ; D. P. 52, 2, 159.

personnelle, et son secrétaire pourrait aussi bien recopier les exemplaires déjà parus ; tandis que l'artiste plastique fait œuvre personnelle ; même s'il reproduit fidèlement une œuvre déjà faite, il emploie à cette réplique son talent ou son génie, et c'est ce qui donnera au travail sa valeur artistique.

Les sentences judiciaires qui existent sur ces questions ont surtout cherché à protéger l'éditeur d'une œuvre d'art contre la concurrence illicite. Les droits de celui qui a acheté l'objet matériel pour en jouir privativement doivent être également respectés.

Reconnaissons donc que l'artiste peut faire une réplique de son œuvre vendue, et qu'il n'est dans son tort que si cette réplique prend, soit directement, soit par les reproductions qui en sont faites, le caractère d'une vulgarisation préjudiciable aux droits du cessionnaire de l'œuvre originale (1).

Mais l'œuvre exécutée sur commande, en vertu d'un engagement, ne peut être ensuite recommencée. Dans ce cas, en effet, il est certain que l'acheteur désirait et pensait bien avoir un exemplaire unique (2).

*
**

Ceux qui veulent poursuivre en contrefaçon doivent pou-

(1) D. P. 93, 2, 550 ; D. P. 79, 2, 11.

(2) Renouard, t. II, n° 177 ; Blanc, p. 277 ; Rendu, t. 1, 899.

voir prouver la contrefaçon, ainsi que leur droit sur l'œuvre.

Ce droit sur l'œuvre s'établit par le **dépôt**.

Cette formalité est prescrite par l'article 6 de la loi de 1793, pour les ouvrages de littérature et de gravure : l'auteur qui veut s'assurer la poursuite des contrefaçons doit en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque nationale ou au Cabinet des Estampes. Ainsi les collections publiques s'enrichissent en même temps que les artistes sont protégés.

Outre les gravures, nommées expressément par la loi de 1793, quelles sont les œuvres d'art plastique soumises au dépôt ?

Les médailles doivent être déposées : deux exemplaires en bronze de chaque médaille doivent être déposés à la Monnaie, et deux à la Bibliothèque (1).

D'autres œuvres d'art sont-elles soumises à cette formalité ?

La règle générale, posée par la Cour de Paris (2), est que cette formalité ne s'applique pas aux ouvrages exécutés sur toute matière solide et compacte, qui ne sont point, de leur nature, susceptibles d'être déposés et classés dans la Bibliothèque.

Les œuvres de peinture ne sont donc pas astreintes au dépôt, alors même qu'elles sont cédées pour être reproduites industriellement (3).

(1) Arrêté du 5 germinal an 12, art. 2.

(2) 9 février 1832. D. R. 447.

(3) Trib. corr. Seine, 12 déc. 1876, Pat. 1880, p. 199.

Les ouvrages de sculpture sont également exemptés du dépôt.

C'est l'opinion de la doctrine, souvent soutenue par la jurisprudence (1). Cependant, pour les modèles artistiques livrés à l'industrie (statuettes reproduites en porcelaine), et pour les modèles d'industrie sculptés (sculpture d'ornement), la jurisprudence s'est contredite et a parfois proclamé la nécessité de leur dépôt (2).

*

Le dépôt doit être fait par l'auteur lui-même ou par l'éditeur (3), ainsi que par les artistes étrangers qui veulent s'assurer en France le bénéfice de nos lois (4).

Il peut être fait au cours de l'instance en contrefaçon (5) et ne crée pas de droit au profit de l'auteur ; il habilite seulement celui-ci à l'exercer, et crée une présomption de propriété que le juge est fondé à accueillir en l'absence d'une preuve ou présomption contraire (6).

La personne lésée par la contrefaçon doit engager son action par la saisie de l'objet contrefaisant. Cette saisie doit être faite par le commissaire de police ou le juge de paix.

(1) Huard et Mack, 1215, 1218, nombreux arrêts.

(2) D. P. 56, 1, 276 ; D. P. 65, 5, 391 ; D. P. 60, 3, 39.

(3) D. P. 52, 1, 335 ; D. P. 74, 1, 493.

(4) Trib. Seine, 4 fév. 1891. Journal *La loi*, 1891, p. 35.

(5) D. P. 80, 2, 80. En sens contraire, Pouillet, n° 440.

(6) D. P. 58, 1, 190 ; D. P. 92, 2, 182.

La pénalité est l'amende.

Des dommages-intérêts sont attribués à la victime.

La confiscation, avec remise à la victime des objets confisqués, est une forme de dommages-intérêts en nature (1).

Le délit de contrefaçon se prescrit conformément au droit commun par 3 ans, mais, comme la mise en vente constitue un délit distinct, on peut poursuivre tant qu'il y a débit, pourvu qu'il ne se soit pas écoulé plus de trois ans depuis le dernier fait de débit constaté au procès (2).

(1) Blanc, p. 208. — D. P. 62, 1, 453.

(2) Art. 425 et suiv. du C. Pénal. — Cass. 8 fév. 1910, *Gaz. des Trib.* 19 fév.

Voir aussi l'opinion de M. l'avocat général Mérillon, même référence.

APPENDICE

I

LE DOMAINE PUBLIC

On dit qu'une œuvre est dans le domaine public lorsque personne n'a sur elle un droit privatif et que chacun peut en faire librement des reproductions.

Le droit de reproduction représente une valeur considérable, aussi doit-il être exercé au profit exclusif de l'auteur lorsqu'il est vivant, à moins que des conventions spéciales aient immédiatement placé l'œuvre dans le domaine public. Mais si l'auteur est décédé, ce droit, quoique par sa nature il puisse être perpétuel, reçoit dans la plupart des législations une limitation arbitraire qui s'applique également au cas de cession ; en France, il ne peut être exercé au profit exclusif des héritiers ou cessionnaires que pendant les cinquante années qui suivent la mort de l'auteur (loi de 1866), après quoi l'œuvre tombe dans le domaine public.

La raison d'une limitation du droit d'auteur dans le temps a été clairement donnée par Napoléon, lors de la discussion du décret de 1810 :

« La perpétuité de la propriété dans la famille des auteurs aurait des inconvénients. Une propriété littéraire est une propriété incorporelle qui, se trouvant dans la suite des temps et par le cours des successions divisée en une multitude d'individus, finirait en quelque sorte par ne plus exister pour personne ; car, comment un grand nombre de propriétaires, souvent éloignés les uns des autres, et qui, après quelques générations, se connaissent à peine, pourraient-ils s'entendre et contribuer pour réimprimer l'ouvrage de leur auteur commun ?

« Cependant, s'ils n'y parviennent pas, et qu'eux seuls aient le droit de le publier, les meilleurs livres disparaîtront insensiblement de la circulation. »

Ces paroles s'appliquent parfaitement aux œuvres musicales ou littéraires, pour lesquelles l'objet matériel importe peu, et dont le manuscrit peut même être perdu. Dans ce cas, en effet, la dispersion de l'œuvre par l'édition ne laisse pas aux droits qui s'y rapportent un point d'attache unique ; s'il y a de nombreux héritiers, ils n'ont chacun qu'une parcelle minuscule de ces droits.

Mais pour les œuvres qui n'existent pas indépendamment de leur réalisation matérielle, pour un tableau qui n'est pas comme un manuscrit le signe de l'œuvre, mais qui est l'œuvre elle-même, on comprendra qu'une distinction s'impose : les droits relatifs à un tableau ou une statue se rap-

portent à un objet matériel, et le propriétaire de cet objet matériel qui, pendant la vie de l'artiste, pouvait l'empêcher d'en faire des reproductions, doit avoir à toute époque le même droit privatif sur l'œuvre.

Il semble donc en résulter qu'une œuvre d'art plastique ne peut jamais tomber dans le domaine public, puisqu'elle a toujours un propriétaire.

De plus, si le propriétaire de l'œuvre d'art ne consent pas à la laisser voir, — ceci n'a rien que de très naturel, — il ne sera même pas possible d'en faire une reproduction.

L'œuvre ne sera donc pas dans le domaine public quand elle n'aura jamais été reproduite.

Rémarquons que l'œuvre littéraire elle-même ne tombe dans le domaine public, après les délais fixés, que si elle est **publiée**.

Au contraire, le manuscrit **inédit** sera publié, même l'auteur étant mort depuis cinquante ans, au seul profit de celui qui le possède, et les dispositions des lois sur la propriété exclusive des auteurs et sur sa durée lui seront applicables (1).

Il faut en dire autant des œuvres plastiques. Quand une reproduction licite aura, à une époque quelconque, divulgué

(1) Décret du 22 mars 1805.

Rappelons que, pendant la Renaissance, les rois accordaient des privilèges à ceux qui imprimaient des œuvres grecques pour la première fois, bien que les œuvres elles-mêmes fussent dans le domaine public.

l'original, on pourra considérer, après les délais légaux, partant du jour de la reproduction, que l'œuvre, sous cet aspect, est tombée dans le domaine public, et il sera loisible de faire des reproductions de cette reproduction (1).

*

Quelle est la durée du droit d'auteur lorsque ce droit appartient à une société ?

On a d'abord contesté qu'une société pût être titulaire de ce droit d'une nature spéciale, qui ne peut, dit-on, résider que sur la tête d'une personne physique (2).

On devrait donc se fonder alors sur la vie de l'administrateur délégué ou du gérant.

D'autres, au contraire, reconnaissent qu'une société peut être titulaire d'un droit d'auteur, mais les systèmes diffèrent quant à la durée du droit.

L'usage toujours plus fréquent chez les artistes de signer leurs œuvres, même commandées par un éditeur, permet de fonder la durée du droit sur la vie même de l'auteur (3).

(1) Notons que pour l'œuvre littéraire, même tombée dans le domaine public, la reproduction ne se fait pas souvent d'après l'original : on reproduit simplement en toute liberté les premières éditions, ce qui est aussi une reproduction de reproduction.

(2) Copper, *L'art de la loi*, n° 58, p. 110.

(3) Note de M. Claro, D. 1907, 2, 297, note 2.

En résumé, le domaine public, pour les arts plastiques, est difficile à préciser.

Ces œuvres ne peuvent être assimilées aux œuvres littéraires, à cause de leur caractère matériel.

Ce qui précède tend simplement à faire un rapprochement dans quelques cas où il a semblé possible.

LA PLUS-VALUE DES ŒUVRES D'ART

Une question très particulière se pose, depuis quelques années, au sujet de la plus-value des œuvres d'art plastique.

Il a paru étrange et injuste que les peintres et sculpteurs ne pussent bénéficier de la plus-value de leurs œuvres comme le font les écrivains ou musiciens.

Voyez, dit-on, un auteur qui a écrit de bons livres et ne voit le succès arriver qu'assez tard ; il tire un grand profit, non-seulement de ses nouveaux ouvrages, mais même des nombreuses rééditions de ses anciens.

Un peintre, au contraire, qui, d'abord, vend mal ses tableaux et qui, plus tard, a du succès, ne profite de ce succès que pour ses nouvelles œuvres ; quant aux œuvres vendues, tout le profit est pour leurs propriétaires actuels, et leur auteur parfois meurt de misère.

Cependant, remarquons que les tableaux ne sont pas seuls

à être vendus complètement, et que les œuvres littéraires et musicales sont assez souvent cédées à forfait.

La célèbre romance d'Alfred de Musset :

Connaissez-vous dans Barcelone
Une Andalouse...

fut payée quinze francs (avec la musique de Monpou) par un éditeur auquel elle rapporta, dit-on, quarante mille francs.

Mais pour les œuvres littéraires, cet inconvénient peut être prévu et évité, tandis que le caractère matériel d'un tableau fait que l'artiste perd forcément, en le vendant, l'espoir d'aucun bénéfice ultérieur, et cette situation a semblé digne d'intérêt.

Divers systèmes ont été proposés (1), mollement ou maladroitement encouragés par les artistes intéressés, et, comme il est bien difficile, dès qu'on effleure ces questions d'équité un peu sentimentale, de montrer la froideur juridique du théoricien, certains de ces systèmes semblent légèrement et involontairement teints de fantaisie.

Une partie de ces projets, afin de faire bénéficier l'artiste de la plus-value de son œuvre, réclament à son profit une sorte de droit de suite, mais cette mesure exorbitante est

(1) Ajalbert, *Enquête sur les droits de l'artiste*, Paris, Stock, 1905; on y trouve exposés plusieurs de ces systèmes.

inapplicable, et serait une grave dérogation aux principes du Code civil.

D'autres réclament qu'un droit proportionnel soit réservé aux artistes sur le prix que leurs œuvres atteignent en vente publique.

Ces systèmes sont repoussés par la doctrine (1).

Ils ont tous le tort de vouloir mettre une loi brutale et difficile à étayer d'un principe juridique, pour empêcher une injustice souvent réelle, mais souvent aussi, il faut le reconnaître, difficile à démontrer.

Il y a une spéculation purement commerciale, avec laquelle heureusement le talent de l'artiste n'a aucun lien, et qui fait un cours artificiel et temporaire pour la valeur pécuniaire des œuvres, dans lequel leur valeur artistique n'est pas considérée.

Cependant ce n'est pas une raison pour se désintéresser de ceux qui ont créé les œuvres ainsi trafiquées.

Aussi a-t-on proposé un système qui écarte toute intervention de l'Etat et de la loi (2) : les artistes se groupent, ils fondent une association pour défendre leurs intérêts communs, et les adhérents s'engagent à ne vendre que par l'intermédiaire de cette association. Quand le prix est fixé, une convention-type impose des conditions uniformes : l'acheteur

(1) Voir surtout la brochure de M. Lyon-Caen, *De la plus-value des œuvres d'Art*, Picard, éditeur.

Voir aussi M. Pouillet (*Ajalbert*, p. 75).

(2) Thaller, *Ajalbert*, p. 30.

s'engage à verser à l'association, qui la fait parvenir à l'artiste, une part minime du prix de vente, proportionnelle à la plus-value, s'il vend l'œuvre plus cher qu'il l'a achetée. Le contrat spécifie en outre qu'en cas de revente le nouvel acquéreur est engagé dans les mêmes conditions. C'est une sorte de droit de suite conventionnel.

Il est faux, en effet, de dire qu'un tableau vendu soit comme un champ ou tout autre objet, et que les plus ou moins-values ne doivent en être supportées que par le propriétaire actuel. C'est estimer l'art au-dessous de ce qu'il est : Un champ, un cheval existent sans que leur propriétaire y soit pour rien, et leur augmentation de valeur, après qu'il les a vendus, est absolument indépendante de son propre fait.

Une œuvre d'art, au contraire, n'existe entièrement que par le travail de son auteur, et la plus-value résulte de tout le travail qu'il fournit pour chaque œuvre nouvelle.

Remarquons aussi que l'un des éléments de la valeur d'une œuvre d'art est son authenticité, et que c'est cet élément, plus que la valeur artistique réelle, qui contribue à maintenir un cours artificiel.

Cet élément a amené M. José Théry à établir un système très particulier qui aurait de nombreux avantages (1).

Il faut d'abord abandonner tout projet prétendant consacrer au profit de l'artiste un **droit** d'intervention dans les ventes successives de ses œuvres, car, quelle que soit la combinaison

(1) *Un office de garantie des œuvres artistiques*, par José Théry, Paris, Dagon, 1905.

proposée, on n'obtiendrait que des résultats non-seulement négatifs, mais encore nuisibles pour tous.

Au contraire, en se fondant sur l'authenticité, il suffit d'organiser un système qui laisse à l'auteur, exclusivement, la garantie de cette authenticité, pour qu'à chaque transmission le nouvel acquéreur soit amené, par sa propre volonté, à venir solliciter de l'artiste cette garantie.

Les artistes n'auraient qu'à se grouper pour créer un **Office de garantie des œuvres artistiques**, et prévenir le public que, grâce à cet office, il trouvera la sécurité.

Cette organisation, prévue et étudiée par M. José Théry dans tous ses détails, est comparable aux certificats d'origine qui accompagnent la vente des animaux de prix. Les acquéreurs sont libres de renoncer à toute garantie, mais s'ils la désirent pour l'œuvre d'art qu'ils achètent, ils doivent, en échange de la régularisation de cette garantie, donner une très faible somme, proportionnelle au prix, et qui doit être remise à l'artiste ou à ses héritiers.

Cet office serait encore un remède souverain contre la fraude, et son intermédiaire ne nuirait à personne qu'aux faussaires dont l'audace croît chaque jour.

Enfin cet intermédiaire étant purement facultatif, l'essai pourrait en être facilement tenté.

Signalons encore le projet de M. Mack, **le domaine public payant**, d'après lequel toute reproduction d'une œuvre, même du domaine public, donnerait lieu à une légère per-

ception au profit des sociétés artistiques ou des héritiers de l'artiste, s'il y en a.

*

En résumé, il ne faut pas renoncer à l'espoir qu'une organisation bien étudiée rende de grands services aux artistes en même temps qu'aux amateurs qui craignent par dessus tout un doute sur l'authenticité de leurs collections.

Un système qui permettrait de réprimer la fraude et empêcherait le trafic éhonté des faux tableaux rendrait service à tous, et ne ferait tort qu'aux intermédiaires sans scrupules.

Peut-être l'art serait-il mieux protégé aujourd'hui s'il n'avait autrefois évité par tous les moyens, ainsi que nous l'avons vu au début de cette étude, l'organisation en corporations.

Les orfèvres avaient établi l'usage et l'obligation d'un poinçon garantissant la qualité du métal. Il aurait été possible à une corporation d'artistes de s'inspirer de cette mesure.

Aujourd'hui que, de tous côtés, des syndicats professionnels rétablissent sous une autre forme la tyrannie souvent bien-faisante des corporations, il semble tout naturel que les artistes participent à ce mouvement.

Mais, quelle que soit l'amélioration projetée, disons, avec M. Masse (1), qu'il faut laisser s'accomplir cette évolution

(1) *Thèse*, p. 134.

nécessaire et ne point faire appel à une réforme législative, qui aurait l'inconvénient de fixer prématurément des règles dont la doctrine et la pratique n'ont pu encore, d'une façon certaine, dégager les formules.

Vu, le Doyen,

P. CAUWÈS. .

Vu, le Président de la thèse,

Ch. LYON-CAEN.

Vu et permis d'imprimer,

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

Pour le Vice-Recteur, l'Inspecteur de l'Académie,

ISTRIA.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

Principes généraux.

CHAPITRE PREMIER. — Historique et législation	9
CHAPITRE II. — Le droit moral	27

DEUXIÈME PARTIE

Cas d'application des principes généraux.

CHAPITRE PREMIER. — La « genèse » de l'œuvre d'art, sa création et le problème de la saisie des œuvres d'art . . .	37
CHAPITRE II. — Cession de l'œuvre	62
CHAPITRE III. — Le droit de reproduction	83
CHAPITRE IV. — Contrefaçon	97

APPENDICE

I. — Le domaine public.	109
II. — La plus-value des œuvres d'art	114

